

# UNIVERSIDAD DE CUENCA



## Facultad de Artes CARRERA DE ARTES MUSICALES

### **“Concierto de graduación con arreglos de seis temas de música popular ecuatoriana fusionados con el rock”**

Tesis previa a la obtención del título de  
Licenciado en Instrucción Musical

#### **AUTOR:**

José Froilán Palaguachi Carabajo  
C.I. 0301291720

#### **DIRECTOR**

Mgst. Jorge Alfredo Ortega Barros  
C.I. 0105188817

**Cuenca - Ecuador  
2017**



## RESUMEN

El presente trabajo consiste en realizar seis arreglos musicales; los cuales, intentarán fusionar elementos musicales del rock con los géneros ecuatorianos escogidos, y esto tendrá incidencia en: la interpretación, forma, ritmo, melodía y el timbre.

Se han abordado tres capítulos en los cuales, el primero se refiere a diferentes conceptos teóricos sobre el rock y la música popular ecuatoriana; el segundo capítulo aborda varias referencias sobre las técnicas arreglísticas, técnicas instrumentales necesarias para este proyecto, y análisis musical; y en el tercer capítulo se desarrollará el análisis estructural, arreglístico, e instrumental de los arreglos, detallando paso a paso lo realizado, de la misma forma se contará con las partituras de cada uno de ellos y las referencias más importantes de los temas originales.

Finalmente tendremos las conclusiones en donde observaremos los resultados obtenidos mediante la elaboración de este trabajo.

### **PALABRAS CLAVES:**

ARREGLOS MUSICALES, ROCK, MUSICA NACIONAL ECUATORIANA, SANJUANITO, ALBAZO, CAPISHCA, TECNICAS, BANDA, RITMOS TRADICIONALES, MÚSICA POPULAR, GUITARRA ELÉCTRICA, REQUINTO, ACORDEÓN.



## ABSTRACT

This following work is about how to compose six musical arrangements; this composition will attempt fuse rock musical elements with some chosen Ecuadorian ones which will influence in: performance, form, rhythm, melody and timbre.

Three chapters have been dealt, which the first one deals with different theoretical concepts on rock and Ecuadorian popular music; the second chapter deals with several references on arrangement techniques, instrumental techniques necessary for this project, and musical analysis; the third chapter will develop the structural analysis, arrangement, and instrumental arrangements, detailing step by step what was done. In the same way, it will provide the scores of each of them and references of the original themes.

Finally, it contains conclusions where we can value the results.

### KEY WORDS:

MUSICAL ARRANGEMENTS, ROCK, TRADITIONAL ECUADORIAN MUSIC, *SANJUANITO*, *ALBAZO*, *CAPISHCA*, TECHNIQUES, BAND, TRADITIONAL RHYTHMS, FOLK MUSIC, ELECTRIC GUITAR, *REQUINTO*, ACCORDION.



## INDICE DE TRABAJO

DEDICATORIA.....	8
AGRADECIMIENTO.....	9
Introducción .....	10
CAPÍTULO 1.....	13
Capítulo 1.- Conceptos Teóricos sobre el Rock y la Música Popular Ecuatoriana.....	14
1.1 El rock .....	14
1.1.1 Origen .....	14
1.1.2 Análisis del Sonido e Instrumentación del Rock.....	15
1.1.3 Elementos y técnicas instrumentales del Rock.....	15
1.2 Música Popular Ecuatoriana .....	21
1.2.1 Géneros populares ecuatorianos .....	22
1.2.2 Formato del acompañamiento musical utilizado para realizar los arreglos.....	24
1.2.3 Instrumentos utilizados en los arreglos.....	24
CAPÍTULO 2.....	28
Capítulo 2.- Conceptos sobre Técnicas Arreglísticas y Análisis Musical .....	29
2.1 Arreglos musicales.....	29
2.1.1 Técnicas empleadas para los arreglos.....	30
2.2 Formas musicales .....	37
2.2.1 Forma de una Parte.....	39
2.2.2 Forma Binaria .....	39
2.2.3 Forma Ternaria.....	40
2.2.4 Song Form .....	42
CAPÍTULO 3.....	45
Capítulo 3.- Análisis de los Arreglos Propios .....	46
3.1 Generalidades sobre las obras .....	46
• Azogueñita .....	47
• Corazón Equivocado .....	47
• Esperanza .....	47
• La Venada .....	47
• EL Simiruco.....	48
3.1.2 Orden de los instrumentos en el pentagrama para los arreglos .....	48
3.2 Análisis Formal, Técnico y Arreglístico.....	49





3.2.1 Amor Imposible .....	49
3.2.2 Azogueñita .....	58
3.2.3 Corazón Equivocado .....	66
3.2.5 La Venada (La taruga) .....	80
3.2.6 El Simiruco .....	90
Conclusiones y Recomendaciones .....	98
Bibliografía .....	100
Anexos: Escore de cada uno de los arreglos .....	103



Universidad de Cuenca

Cláusula de Licencia y Autorización para Publicación en el Repositorio Institucional

José Froilán Palaguachi Carabajo, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Concierto de graduación con arreglos de seis temas de música popular ecuatoriana fusionados con el rock", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el Repositorio Institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 28 de Septiembre del 2017



José Froilán Palaguachi Carabajo

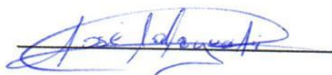
C.I: 0301291720



Universidad de Cuenca  
Cláusula de Propiedad Intelectual

José Froilán Palaguachi Carabajo, autor del trabajo de titulación "Concierto de graduación con arreglos de seis temas de música popular ecuatoriana fusionados con el rock", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 28 de Septiembre del 2017



José Froilán Palaguachi Carabajo

C.I: 0301291720



## **DEDICATORIA**

Para mi hijo Diego Leonardo,  
mis padres y familiares que me  
han apoyado en toda mi carrera,  
mil gracias.



## **AGRADECIMIENTO**

Primero a Dios por darme la sabiduría y salud, a mis padres y familiares, amigos; así como también a todos los profesores que han compartido sus enseñanzas para poder realizar este trabajo.

## Introducción

Desde hace mucho tiempo se han realizado varias fusiones musicales como: La música clásica con el rock, jazz con electrónica, folklore fusionado con rock o el Pop, entre otros. Civallero y Plaza Moreno (2014) en su blog tierra de vientos afirman:

Puede decirse que la fusión de sonidos tradicionales andinos con otras corrientes musicales comenzó en los mismos Andes durante el periodo colonial, al acoplarse los instrumentos indígenas locales con los extranjeros. Este proceso ha continuado, ininterrumpidamente y en menor o mayor grado, hasta la actualidad. (2014)<sup>1</sup>

Aunque nuestro proyecto no está basado exclusivamente sobre la fusión de la música andina con otros géneros, la cita antes señalada se acopla a nuestras necesidades. Así también, en nuestro medio tenemos fusiones como por ejemplo la que se da entre el pasillo y el jazz, o entre un albazo con el pop, y la que se produce entre el rock con el sanjuanito, cuyas mezclas se han realizado con el fin de buscar nuevas propuestas musicales y experimentar nuevas ideas.<sup>2</sup>

Por ejemplo en el artículo *La apropiación cultural. ¿Qué es y cómo evitarla?* (2014) se nos menciona que la música o los géneros musicales son el resultado de un proceso natural, de apropiación cultural<sup>3</sup>; pues en su momento los ritmos ecuatorianos fueron aportados por elementos foráneos, como: diferentes instrumentaciones, técnicas compositivas, técnicas interpretativas, dando como

---

<sup>1</sup> Para obtener más información sobre este tema, se recomienda revisar el siguiente enlace: Civalleros, E. (Mayo - Junio de 2014). *Fusiones Andinas*. (Blog). Tierra de Vientos. Recuperado el 16 de enero de 2017 de <http://tierradevientos.blogspot.com/2014/05/fusiones-andinas.html>

<sup>2</sup> Para obtener más información sobre este tema, se recomienda revisar los siguientes enlaces: López, C. (s.f). *Portoviejo del Pasillo al Rock*. (Blog). Manabí, Ecuador. Recuperado el 14 de enero de 2017 de: <http://actividadesculturalesmanabi.blogspot.com/2014/06/portoviejodel-pasillo-al-rock.html>  
El Universo. (31 de octubre de 2013). *Músico Jóvenes intentan recuperar el pasillo*. Recuperado el 14 de enero de 2017 de <http://www.eluniverso.com/noticias/2013/10/31/nota/1657781/pasillo-sangre-joven>

<sup>3</sup> Anónimo. (30 de octubre de 2014). *La apropiación cultural. Qué es y cómo evitarla*. (Blog). Demonio Blanco de la tetera verde. Recuperado el 23 de enero de 2017 de <https://eldemonioblancodelateteraverde.wordpress.com/2014/10/30/la-apropiacion-cultural-que-es-y-como-evitarla/>



resultado géneros con posibilidades adaptativas a elementos musicales de otras culturas. De esta manera el rock tiene elementos similares con los géneros propuestos para nuestro trabajo, como la forma y la tonalidad, mismos que a su vez se pueden mezclar.

Estas fusiones ya se han realizado con distintas agrupaciones ecuatorianas, tales como: *Chaucha Kings*, *La grupa*, *La toquilla*, *Casería de lagartos*, *Música para camaleones*, *Curare*, entre otros<sup>4</sup>, que a base de sus arreglos y fusiones han logrado gran popularidad tanto a nivel nacional como internacional.

Estas fusiones se han dado desde hace mucho tiempo, diferentes agrupaciones han incorporado nuevos instrumentos a sus estilos, otorgándoles a los mismos otro carácter musical, y estas mezclas a su vez fueron poco a poco integrándose dentro de la popularidad.

Un ejemplo tenemos el trio “Los gatos”, agrupación en la cual incorporaron una guitarra eléctrica que sustituía al requinto, en una entrevista realizada en el programa N°58 de Expresarte<sup>5</sup> (XT), Rodrigo Saltos, el requintista del grupo antes mencionado, señala lo siguiente:

Nos fuimos a Guayaquil a presentar el número con una guitarra eléctrica que yo tocaba, pero el señor gerente nos dijo que ese era un instrumento para tocar rock o jazz o música internacional y que no quedaba bien en la música nacional. (Saltos, 2014)<sup>6</sup>

Este trío llegó a tener gran éxito gracias a sus producciones, además de tener la oportunidad de grabar con grandes artistas de renombre nacional como Olmedo Torres, y Paulina Tamayo. Además, la cita antes expuesta nos permite apreciar cómo la música popular ecuatoriana se ha ido moldeando de acuerdo a las

---

<sup>4</sup> Para información más detallada sobre estas y otras bandas se recomienda revisar el blog de Patricio Matute llamado *Proyecto Chaca Ecuador* y que está disponible en la siguiente dirección <http://proyectoachakanaecuador.blogspot.com/p/folck-jazz-fusion-word-rock.html>

<sup>5</sup> Expresarte (XT): Un programa televisivo de revista artística, en donde rescatan el arte y la cultura del Ecuador.

<sup>6</sup> Saltos, R. (21 de Enero de 2014). *Los Gatos de Chimbo en expresarte*. *Expresarte*. Recuperado el 20 de Septiembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=1kY0fdp4Arg>



necesidades o creatividad de los músicos.

También tenemos artistas como Luis Alberto Sampedro que incorporó a su música la guitarra hawaiana, dándole así sus temas un sonido característico. Existen otros artistas que introdujeron el sonido de la guitarra eléctrica en sus introducciones y estribillos, entre los más importantes tenemos a Héctor Jaramillo, Azucena Aymara, Anita Lucia Proaño.

A continuación se detallaran los arreglos y adaptaciones en cada uno de los temas, utilizando algunas de las técnicas arreglísticas y otros detalles característicos de los dos géneros tanto en la interpretación, forma, instrumentación, etc.





# CAPÍTULO 1

## Conceptos Teóricos sobre el Rock y la Música Popular Ecuatoriana

## **Capítulo 1.- Conceptos Teóricos sobre el Rock y la Música Popular Ecuatoriana**

Dentro de este capítulo revisaremos diferentes conceptos que nos ayudarán a sostener elementos básicos dentro de la construcción de nuestros arreglos; estos conceptos incluyen una clara descripción del Rock, la misma que se basa en conocer, por ejemplo, de manera general el origen de este género. Por otro lado, también se describirán algunos instrumentos (y también sus técnicas de ejecución) que se han incorporado dentro del Rock y que a su vez le proporcionan la sonoridad característica al mismo.

Como segundo punto de este capítulo nos enfocaremos en la Música Popular Ecuatoriana y sus diferentes características, como sus géneros e instrumentación.

### **1.1 El rock**

#### **1.1.1 Origen**

El rock es un fenómeno global, que se expandió muy rápido por todo el mundo como lo llamó Humberto Eco (1997) “música de masas”. A continuación citaremos un breve artículo sobre la historia del rock publicado por André Höchemer.

El rock es uno de los géneros musicales más conocidos y universales. Como tal surgió en el siglo XX con el rock and roll (o “rocanrol”, como sugiere la RAE) y el rockabilly de los años 50. Algunos creacionistas de la música, como creyéndose aquello de “let there be rock”, consideran a Fats Domino y su canción Fat man (1949) el origen del género, mientras otros opinan que el mérito corresponde al mismísimo rey del rock, Elvis Presley, y su single That's all right Mama (1954). Los evolucionistas, sin embargo, opinamos que aunque se presentaba como un género novedoso y fresco, el rock bebía de muchas fuentes como el rhythm and blues, el country, el blues, el folk e incluso el jazz. La versión corta “rock and roll” fue usada y



promocionada por el DJ estadounidense Alan Freed, quien bautizó así la mezcla de música que él mismo presentaba en una cadena radio durante los años 50 (Höchemer, 2013).<sup>7</sup>

El rock se ha desarrollado con el transcurso de los años tanto en su instrumentación como en sus letras, en donde los músicos han experimentado sonidos más fuertes con sus instrumentos, y desde sus inicios ha sido un fenómeno mundial, es un género que trasciende límites y fronteras, cada país ha implementado sus propios rasgos característicos para éste, y dichos elementos han contribuido con un mayor desarrollo del mismo.

### 1.1.2 Análisis del Sonido e Instrumentación del Rock

Para aclarar este punto de una manera rápida y efectiva citaremos lo siguiente:

El rock se caracteriza por utilizar guitarras con un sonido distorsionado, un bajo eléctrico donde realiza patrones rítmicos repetitivos y una batería que sobresale en mayor parte del tema, las voces se destacan por tener registros muy altos, generalmente escrita en un compás de 4/4 (Sam Dunn, 2005).<sup>8</sup>

### 1.1.3 Elementos y técnicas instrumentales del Rock

A continuación detallaremos algunas técnicas que realizan los instrumentos utilizados en los arreglos, así como también algunos elementos que nos proporcionan su sonido característico.

---

<sup>7</sup> Höchemer, A. (21 de Agosto de 2013). Breve Historia del Rock. *elepe*. Recuperado el 20 de Marzo de 2015 de <http://www.elepe.com/noticia/breve-historia-del-rock-930>

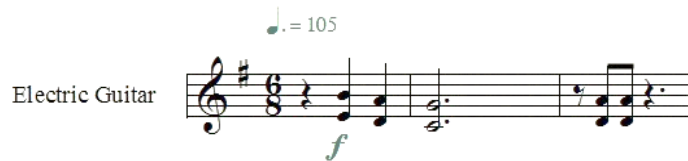
<sup>8</sup> Dunn, S., McFayden, S., Feldman, S. (productores) y <sup>8</sup> Dunn, S., McFayden, S. (directores). (2005). *Metal - A head banger's journey* (documental). Canadá. Seville Pictures, Warner Home Video.

- **Guitarra eléctrica (Electric Guitar)**

El sonido de la guitarra es un elemento esencial, en donde se destacan sus diferentes efectos de sonido, mismos que se consiguen ya sea conectándola a un amplificador o un pedal de efectos para lograr la característica antes mencionada.

Los guitarristas dentro de este género al momento de ejecutar su instrumento utilizan una púa o vitela, y desde luego también sus dedos de la mano derecha; entre sus técnicas de ejecución más características tenemos las siguientes:

**Acordes de quinta.-** Estos acordes son utilizados en el rock. “En la esencia de los acordes de quinta se encuentra la distancia tonal (o intervalo) de una quinta que contiene la nota fundamental I y su quinta V” (Parragon, 2012, p. 22)<sup>9</sup>. Las progresiones más predominantes en el rock son I-IV-V<sup>10</sup>.



**Figura 1 Acordes de quinta, extraído del arreglo “Azogueñita”**

**Arpeggio.-** Se refiere a tocar las notas de un acorde de manera desplazada (una tras otra), o siguiendo una secuencia específica.



**Figura 2 Arpeggio, extraído del arreglo “Esperanza”**

<sup>9</sup> Parragon. (2012). *Acordes de Quinta*. En Parragon, *La guitarra de rock* (p. 22). Reino Unido.

<sup>10</sup> Un ejemplo de esas progresiones tenemos en el tema *Walk of life* de Dire Straits (Em,A,B,Em)  
José Froilán Palaguachi Carabajo

**Hammer on (ligado ascendente).**- “Esta es una técnica que consiste en tocar una nota (mano derecha) y con la presión del o los dedos (mano izquierda) hacemos sonar una o más notas. Ejemplo, si tocamos en el traste 5, sin levantar el dedo presionamos el traste 7, se lo representa con la letra “H”” (Parragon, 2012).<sup>11</sup>

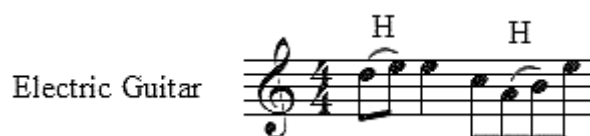


Figura 3 Hammer on

**Pull offs (Ligado descendente).**- “Es una técnica parecida al Hammer on, pero descendente, es decir tocamos en el traste 7 y con la presión tocamos el traste 5, se lo representa con la letra “P”” (Parragon, 2012).



Figura 4 Pull offs

**Palm mute.**- “Consiste en ahogar el sonido de las cuerdas, esta se realiza con la palma de la mano derecha mientras tocamos las cuerdas, se le representa como (P.M), otra forma también es levantando levemente la mano izquierda mientras se toca, esta técnica también se conoce como “Freatboard mutes”. (En los arreglos el palm mute será representado por el staccato) (.)” (Parragon, 2012).



Figura 5 Palm mute, extraído del arreglo “Azogueñita”

<sup>11</sup>Escribircanciones. (s.f.). *Todas las Técnicas de Guitarra*. (Blog). Escribir Canciones. Recuperado el 20 de Diciembre de 2015, de

<http://www.escribircanciones.com.ar/icompo-componer-musica/116-tecnicas-de-guitarra.html>

**Bends.-** “Es una técnica que consiste en estirar la cuerda que se toca y cambiar su frecuencia, ya sea medio tono, un tono, un tono y medio, de acuerdo a lo que se requiera, ejemplo: si tocamos el 5 traste, estiramos la cuerda hasta ligar el sonido el traste 7” (Leandro).



Figura 6 Bends, extraído del arreglo “Esperanza”

**Slide.-** “Consiste en deslizarse de una nota a otra, ya sea este ascendente o descendente” (Leandro). Generalmente se representa con una línea que une una nota con otra, tal y como lo podemos apreciar entre la nota D y F de los compases 25 y 26 respectivamente.



Figura 7 Slide, extraído del arreglo “Amor imposible”

**Riff guitar.-** “También se lo denomina solo guitar o guitarra solista, es una mezcla de escalas, acordes y técnicas para crear melodías” (Parragon, 2012).



Figura 8 Riff, extraído del arreglo “El simiruco”

**Volume Swell.-** “Es como un crescendo musical, consiste en utilizar la perilla del volumen de la guitarra desde 0, y gradualmente subirlo hasta el volumen a utilizar” (Parragon, 2009).<sup>12</sup> Es representado con un símbolo

<sup>12</sup> Parragon. (2012). *La Guitarra de Rock*. Barcelona.

de crescendo (Cress).



**Figura 9 Volume Swell, extraído del arreglo “Corazón Equivocado”**

**Tapping:** “Consiste en tocar con la mano derecha las notas del diapasón, está normalmente se lo realiza con el dedo índice o el medio o también con 3 o 4 dedos que es más dificultoso y requiere mayor práctica, ligando conjuntamente las notas tocadas con la mano izquierda realizando golpes sobre estas. Es una técnica muy utilizada en el rock el cual fue popularizado por Eddie Van Halen, en la tablatura se le representa con la “T” y en la partitura con el signo “+” (Todas las técnicas de Guitarra, 2009).



**Figura 10 Tapping, extraído del arreglo “Amor imposible”**

Entre los efectos de la guitarra que se utilizaron para los arreglos podemos mencionar:

**Overdrive.-** Es una saturación moderada del sonido, generalmente se utiliza en los solos de guitarra.

**Distorsión.-** Es una saturación del sonido. A comparación del overdrive este requiere mayor ganancia y saturación.

**Delay/Reverb.-** Estos efectos simulan ambientaciones acústicas de salas o lugares cerrados, también se los conoce como efectos de retardo, en la que la nota que se toca se repite a intervalos predeterminados, desde milésima de segundo hasta de medio minuto.

## • Bajo eléctrico (Bass Guitar)

El bajo eléctrico conjuntamente con la guitarra tienen mucho protagonismo, los bajistas utilizan diferentes técnicas que se reflejan en sus temas, la velocidad y los *riff*<sup>13</sup> son muy destacados al momento de ejecutar. Algunas bandas cuentan con el bajo como instrumento principal, ya sea por su sonido o por el virtuosismo del ejecutante. Las técnicas utilizadas son muy similares a la de la guitarra eléctrica.

Como una de las técnicas más destacables del Bajo tenemos al *Slap*. “Es una técnica muy utilizada en el rock, en el jazz, blues, funk, consiste en dos pasos que es el “Thumb” (T) que se realiza con el dedo pulgar de la mano derecha, como un martilleo sobre la cuerda, y el “Popping” (P) que se realiza con el dedo índice, como un estirón sobre la cuerda. “Nota muerta” (X) es el sonido que se obtiene al golpear las cuerdas”. (Ferrante, 2002)<sup>14</sup>

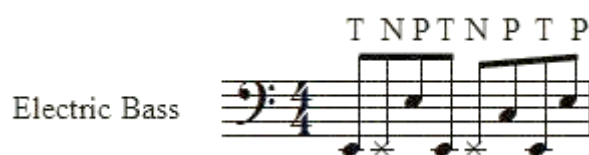


Figura 12 Slap

Otras técnicas que también podemos realizar en el bajo eléctrico son: Los *arpeggios*, *slide*, *tapping*, *hammer on*, *pull offs*, técnicas similares a la de la guitarra eléctrica que ya detallamos anteriormente.

## • La Batería (Drum)

Es un instrumento esencial en una banda de rock, si bien es cierto también se podría construir una canción dentro de este género sin la batería, pero en general se incluye a este instrumento como indispensable dentro del rock. Es un

<sup>13</sup> Fragmento musical que se repite en toda la canción.

<sup>14</sup> Ferrante, S. (2002). *Slap*.



instrumento predominante y sobresaliente a lo largo de un tema musical, ya que este lleva el ritmo y la velocidad. Se podría decir que las características de un baterista de rock es ser resistente para abarcar canciones extensas y que requieran velocidad, también debe ser técnico, esto último para poder llevar un ritmo bien marcado como también ritmos complejos.

Uno de los detalles característicos es el manejo del doble pedal o el doble bombo; el cual consiste en realizar movimientos intercalados entre golpes con el pie derecho e izquierdo hacia el bombo, ya sea que este se realice con dos bombos o dos pedales hacia un bombo.

### Simbología en el pentagrama

En la siguiente figura se indicará la posición de las partes de la batería y su ubicación en las líneas del pentagrama que se utilizó para los arreglos, esto está basado en la posición que viene por defecto en el software finale<sup>15</sup>.



**Figura 13 Simbología de las partes de la batería en el pentagrama utilizada en los arreglos**

## 1.2 Música Popular Ecuatoriana

La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana explica conforme una reflexión escrita por César Santos: “Es la expresión sonora proveniente del pueblo, de la gran masa de pobladores y destinada a ese mismo sector que tiene finalidades diversas, desde el simple entretenimiento hasta la interpretación del mundo. El término de música popular, al igual que la música académica tiene sus limitaciones. Es posible señalar que lo único que distingue a la música popular es que generalmente está consumida por un buen sector de la población”

<sup>15</sup> Software para edición y creación de partituras.  
José Froilán Palaguachi Carabajo



(Gutierrez, 2002, p. 26).<sup>16</sup>

También en el libro *Breve Historia de la Música del Ecuador*, Mario Godoy nos dice que: La palabra “popular” tiene muchas acepciones peyorativas.

Lo popular es:

- Simple
- Vulgar
- Carente y pobre de valor estético

“La música popular florece a plenitud entre los oprimidos y pobres de la sociedad, funciona como sistema cultural. La música popular es vivencial, expresa las alegrías del pueblo”. (Aguirre, *Breve Historia de la Música del Ecuador*, 2005, p. 163)<sup>17</sup>

### 1.2.1 Géneros populares ecuatorianos

A continuación se elaborará una breve descripción de los géneros populares ecuatorianos utilizados para la realización de los arreglos.

- **El Sanjuanito**

Es el género más popular en el Ecuador, tiene un compás binario de 2/4, con melodías pentafónicas.

Los investigadores ecuatorianos por lo general dividen los sanjuanitos en dos tipos: Indígena y Mestizo según su uso. El sanjuanito indígena es generalmente una pieza instrumental que se toca con flautas y un tambor. El sanjuanito mestizo, en cambio, está estructurado en una forma binaria y tiene una instrumentación más elaborada que incluye una combinación de guitarra, acordeón y flauta (Cruz, *La Música Nacional - Identidad*,

---

<sup>16</sup> Gutierrez, P. G. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* tomo I. En P. G. Gutierrez, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo I*. Quito.

<sup>17</sup> Aguirre, M. G. (2005). Géneros y repertorios musicales mestizos. En *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito.

mestizaje y migración en el Ecuador, 2013).<sup>18</sup>

Hoy en día el sanjuanito sigue siendo uno de los ritmos más populares, en donde los compositores y arreglistas ecuatorianos han ido fusionándolo con diferentes géneros modernos.

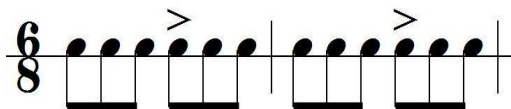


**Figura 14 Figura rítmica del Sanjuanito**

- **El Albazo**

Música de los mestizos del Ecuador, su nombre se deriva de las serenatas tocadas al alba para anunciar el inicio de las fiestas populares.

Esta música se caracteriza por tener un ritmo sesquiáltero (compases de 3/4 y 6/8 alternados). El albazo es generalmente considerado como un yaraví tocado en tempo rápido. Pueden ser fácilmente reconocidos por sus versos, escritos en coplas. Tiene contornos melódicos pentafónicos y progresiones armónicas de I-II-V-I en una tonalidad menor (Cruz, La Música Nacional - Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador, 2013)



**Figura 15 Figura rítmica del Albazo**

<sup>18</sup> Cruz, K. W. (2013). La Antología de la Música Nacional. En *La Música Nacional - Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (págs. 71 - 74). Quito.

- **El Capishca**

Música de baile indígena y mestizo. De acuerdo con algunos lingüistas la raíz etimológica del *capishca* está en el quichuismo *capina*, que significa exprimir.

Mario Godoy Aguirre (2005) en su libro *Breve Historia de la música del Ecuador* nos dice: “Inicialmente fue un género de música regional: El capishca azuayo (ejemplo, “por eso te quiero Cuenca” de Carlos Ortiz), el capishca chimboracense (Ejemplo, “La venada”) (p. 198)

Este ritmo está Escrito en compás binario compuesto de 6/8, en tonalidad menor, su música y ritmo de base es similar al albazo.



**Figura 16 Figura rítmica del Capishca**

### 1.2.2 Formato del acompañamiento musical utilizado para realizar los arreglos

Desde hace mucho tiempo estos acompañamientos musicales han sido muy populares en medio de los siguientes artistas: Julio Jaramillo, Olimpo Cárdenas, Los hermanos Miño Naranjo, entre otros músicos, mismos que interpretaban sus canciones conjuntamente con el acompañamiento musical que constaba de instrumentos principalmente como el requinto y la guitarra, aunque no se puede dejar a un lado la inclusión del acordeón, el piano, el violín, el órgano, el bajo eléctrico, la percusión, la batería, el sintetizador, entre otros.

### 1.2.3 Instrumentos utilizados en los arreglos

Para realizar los arreglos se han escogido tres instrumentos musicales que forman parte de un acompañamiento musical tradicional ecuatoriano, los cuales son: el requinto, la guitarra y el acordeón.

- **Acordeón (Accordeon)**

Instrumento de Viento de lengüetas libres, que no emplea tubos, inventado en 1829. Consta de fuelle sobre el cual se fijan dos teclados de botones (uno para cada mano) que accionan válvulas que permitan la entrada de aire a presión (producida por el fuelle) en contacto con pequeñas láminas metálicas (lengüetas). (Candé, 2000, p. 19)<sup>19</sup>

El Acordeón fue muy utilizado para la música popular ecuatoriana, en temas como: Chica Linda de Julio Jaramillo (1935 - 1978) en donde sus melodías son muy apreciadas, y por ende es uno de los instrumentos muy solicitado en un acompañamiento musical tradicional ecuatoriano.

Para el acordeón se escribe en dos claves: la de G y de F, en donde para los bajos se especifican las notas y los acordes como podemos observar en la figura 17.



**Figura 17 Segmento del acordeón del arreglo “Corazón equivocado”**

- **Guitarra Acústica (Acoustic Guitar)**

“Pertenece a la familia de los instrumentos de cuerda pulsada provistos de mástil. En lugar de vibrar en toda su longitud, las cuerdas pueden abreviarse por la presión de los dedos de la mano izquierda sobre el mástil”. (Candé, 2000, p. 128)

Diríamos, que es un elemento base para la música tradicional

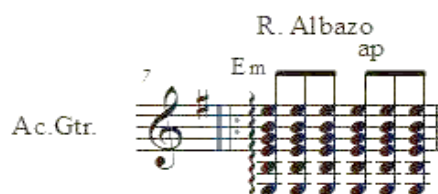
<sup>19</sup> Candé, R. d. (2000). Nuevo diccionario de la música (I) Términos musicales. En *Términos musicales*. Barcelona-España.

ecuatoriana, utilizado para el acompañamiento en este caso la parte rítmica (rasgueo) también se utilizaba para realizar las melodías, pero este fue sustituido por el requinto.

**Rasgueo:** “Un dedo o varios dedos de la mano derecha actúan en bloque golpeando las cuerdas y haciéndolas sonar de forma rítmica. Cualquier dedo o combinación de ellos es correcta para ejecutar los rasgueados. Podemos rasguear las cuerdas hacia abajo o hacia arriba”. (Puerto, 2015)<sup>20</sup> Esta herramienta es utilizada de manera recurrente en los géneros ecuatorianos, razón por la que será empleada en los arreglos.

A continuación la simbología para los rasgueos utilizados en los arreglos:

Se utiliza la simbología de “ap” para señalar que se debe realizar un apagado con la mano derecha mientras se rasguea.



**Figura 18 Simbología utilizado para el rasgueo del Albazo**



**Figura 19 Simbología utilizado para el rasgueo del Sanjuanito**



**Figura 20 Simbología utilizado para el rasgueo del Capishca**

<sup>20</sup> Puerto, J. L. (2015). *Manual de la Guitarra*. Valencia, España: PILES, Editorial de Música S. A.

- **El Requito (Requito Guitar)**

“Cordófono: Se acredita como invento de unos de los integrantes del grupo Los Panchos de México. Similar a la guitarra pero con un cuerpo más pequeño de 6 cuerdas, afinada una cuarta más arriba. Instrumento encargado de adornar y ejecutar los interludios de pasillo, boleros y demás repertorio popular. Su sonido es brillante y los raquetistas son hábiles ejecutando la “prima””. (Candé, 2000, p. 1178)

Es un Instrumento principal para la base melódica, este se popularizó en nuestro país desde las primeras giras del grupo Los Panchos, desde entonces los tríos, en sus acompañamientos musicales lo incluyeron tanto en sus composiciones como arreglos; entre los requintistas más destacados tenemos a: Guillermo Rodríguez, Rosalino Quinteros, Homero Hidrobo, Segundo Bautista, entre otros que hicieron de este instrumento una de las piezas claves para el desarrollo de la música ecuatoriana.

Una de las técnicas que se más se realiza con el requinto es el trémolo, que consiste en el ataque de varias notas en un solo impulso, así como también las apoyaturas como observamos en la figura.



**Figura 21 Fragmento del requinto, trémolos y apoyaturas**



# CAPÍTULO 2

## Conceptos Sobre Técnicas Arreglísticas y Análisis Musical



## Capítulo 2.- Conceptos sobre Técnicas Arreglísticas y Análisis Musical

Dentro de este capítulo realizaremos un enfoque adecuado para este trabajo sobre diferentes técnicas arreglistas y análisis musical, ya que estos dos puntos son esenciales tanto al momento de componer una obra como de elaborar un arreglo musical. Para el desarrollo y la conceptualización de los dos puntos antes señalados se tomarán como fuentes principales textos que abarcan principalmente estos temas, pero para nuestro propósito solamente señalaremos puntos que sean de mayor importancia para este proyecto; dichos textos se encontrarán señalados en los temas pertinentes.

La finalidad de presentar este capítulo es la de darnos una perspectiva adecuada con la cual debemos apreciar el tercer y último capítulo, en donde se anotarán estas técnicas puestas en práctica dentro de nuestros arreglos.

### 2.1 Arreglos musicales

El Diccionario Enciclopédico de la música de Latham señala que “un Arreglo es una adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música” (Latham, 2002, p. 115).<sup>21</sup>

Un ejemplo de arreglos puede ser el realizar cambios en la melodía principal, en la armonía, o agregar algunos aspectos que modifiquen a la composición original. Hay composiciones para un instrumento específico y el arreglista tiende a transcribirlo para otro instrumento, por ejemplo una obra creada para interpretarla en el piano y se la transcribe para interpretarla en una guitarra, cambiando así el timbre y la interpretación. Se tiende también agregar o quitar instrumentos a la composición original lo que se denomina como *variación instrumental*.

---

<sup>21</sup>Para más información se recomienda Revisar:  
Latham, A. (2002). *Diccionario Enciclopédico de la Música*, p. 115.

A continuación revisaremos algunos de las técnicas empleadas en cada uno de los temas.

### 2.1.1 Técnicas empleadas para los arreglos

Dentro de este punto detallaremos algunas técnicas que utilizaremos en los arreglos propuestos para este proyecto, basándonos principalmente en los libro “Guía práctica para arreglos de la música popular” de Genichi Kawakami e *Instrumental Jazz Arranging* de Mick Tomaro y John Wilson en su primera edición.

**Variaciones melódicas.-** El primer paso para estudiar un arreglo es manejar libremente la melodía, en donde el carácter musical cambia de cierta forma con las variaciones. A Pesar de que la variación incluso ha sido empleada de forma muy importante en diferentes periodos de la música, en donde incluso algunos la han señalado como una *forma* conocida como *tema y variaciones*, tales ejemplos son claramente visibles en las siguientes obras:

- Johann Sebastian Bach: Variaciones Goldberg,
- Mozart: Doce variaciones sobre «Ah vous dirai-je, Maman»,
- Beethoven: Variaciones Diabelli,
- Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn.



Figura 22 Mozart - Doce variaciones sobre «Ah vous dirai-je, Maman» (c.<sup>22</sup> 1-8)

<sup>22</sup> Se utilizará la letra “c” como nomenclatura de “compás”.



Las variaciones pueden ser clasificadas según James Mathes (2007) en su libro *The Analysis of musical form* como:

- Variaciones Melódicas.- Se enfocan en modificación de la melodía, incluyendo aspectos rítmicos.
- Variaciones Fijas.- Se centran en la variación de elementos externos a la melodía principal.
- Variaciones Libres.- Alteran cualquier aspecto sin ninguna regla establecida (p.258 - 265).<sup>23</sup>

En la clasificación anterior, los tres grupos de variaciones incluyen los siguientes parámetros, de una u otra forma, y los mismos incluso son aplicados dentro de la música popular; dichos parámetros son:

- Anticipaciones.- Incluyen una nota ajena del acorde en el compás que se está trabajando, dicha nota pertenece al acorde siguiente.
- Retardos.- Permiten que una nota de un acorde se prolongue sobre otro.
- Disminuciones.- Se cambia el valor de la figuración de la melodía original, por un valor más corto.
- Aumentaciones.- Se modifica el valor de la figuración de la melodía original, por un valor más largo.<sup>24</sup>
- Espejo.- Se varía la dirección de los intervalos, de tal forma que nos de la ilusión de un reflejo de manera horizontal.
- Retrogradaciones.- Se escribe la melodía original desde el final hacia el principio.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> En esta clasificación se incluyen todas las variaciones de índole escolástico o académico, mismas que poseen una complejidad a la que se le suman diversos elementos, por lo que nos limitaremos solamente a señalar su existencia y su característica principal.

<sup>24</sup> Tomario y Wilson. (2009). *Instrumental Jazz Arranging Imprehensive*. Half Leonard Corporation, p. 8-25.

<sup>25</sup> Dichas Variaciones incluyen un considerable grado de complejidad, el mismo que se refuerza por el manejo de cátedras como Análisis Musical, Armonía Tradicional, Contrapunto, entre otras. Para más información sobre este mismo tema se recomienda revisar:

Tellez, A. (14 de marzo de 2012). *Creatividad Musical - La fuga y el espejo*. Recuperado el 19 de enero de 2017 de [https://www.google.com/url?q=http://crearmusica2.blogspot.com/2012/03/la-fuga-espejo-y-retrogradacion.html&sa=D&ust=1485806908787000&usq=AFQjCNFLatjBaAXaJ\\_-4e4QVvSx5jXX9Ug](https://www.google.com/url?q=http://crearmusica2.blogspot.com/2012/03/la-fuga-espejo-y-retrogradacion.html&sa=D&ust=1485806908787000&usq=AFQjCNFLatjBaAXaJ_-4e4QVvSx5jXX9Ug)

**Variación Rítmica y Fake.-** Están relacionadas con el tema de las variaciones que vimos anteriormente, pero en un contexto más cercano a la música popular. Kawakami nos aclara que dentro de esta técnica se utilizan elementos que proporcionan un color diferentes a los acordes, dichos elementos consisten en el uso de síncopas, anticipaciones, modificaciones o unificaciones (1975, p.20).



**Figura 23 Variación Rítmica y Fake. Copyright 1975 por Yamaha Music Fundation. Genichi Kawakami**

**Filler.-** Es un pasaje musical de poca duración que une dos elementos diferentes, la separación de dicho elementos se la concibe con la ayuda de notas de larga duración o silencios, y se la conoce como *dead spot* o punto muerto. Existen diferentes tipos de fillers, como por ejemplo rítmico, melódico, armónico, cromáticos, filler de acordes. En la siguiente figura podemos apreciar una melodía principal (melodía superior) y una melodía que hace los fillers (melodía inferior).



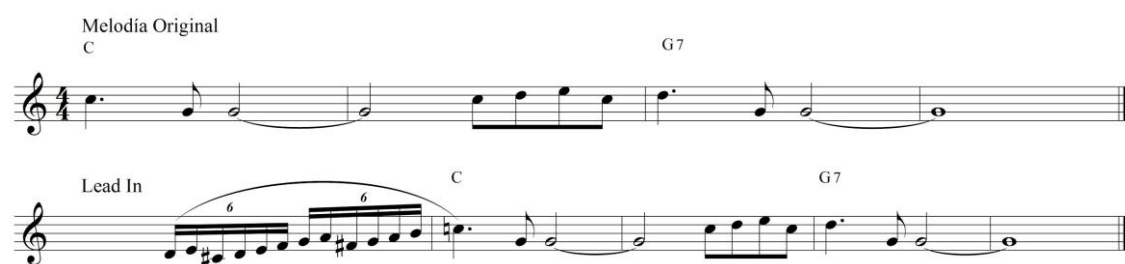
**Figura 24 Filler Melódico. Copyright 1975 por Yamaha Music Fundation. Genichi Kawakami**

**Tail o cola.-** Este elemento se presenta hacia el final de cada frase, como si de una “extensión” de la misma se tratase.



**Figura 25 Tail. Copyright 1975 por Yamaha Music Fundation. Genichi Kawakami**

**Lead in.-** Esta técnica desarrolla un efecto contrario al Tail, ya que un Lead in construye una introducción (por lo general con notas a manera de una escala) hacia una frase o pasaje principal.



**Figura 26 Lead in. Copyright 1975 por Yamaha Music Fundation. Genichi Kawakami**

**Contramelodía.-** Su función principal es apoyar a la melodía principal, fortaleciendo así la armonía por medio del uso de esta segunda línea melódica. Como regla general, la contra melodía se escribe debajo de la melodía principal.



**Figura 27 Contramelodía. Copyright 1975 por Yamaha Music Fundation. Genichi Kawakami**

**Cliché.-** Consiste en colorear armónicamente un acorde, alterando una nota del

mismo.

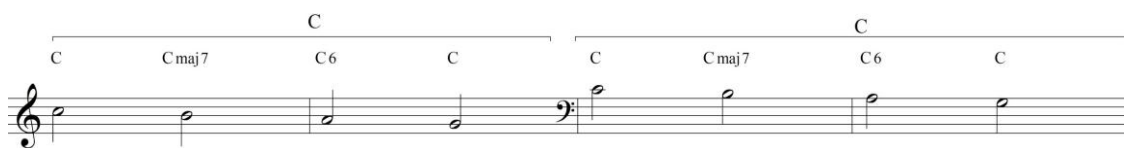


Figura 28 Cliché. Copyright 1975 por Yamaha Music Foundation. Genichi Kawakami

**Obbligato.-** El elemento principal del obbligato es una composición basada en la contramelodía y está formado por una la combinación de varias técnicas arreglísticas, tales como fillers, repeticiones, cánones, etc.



Figura 29 Obbligato como Filler. Copyright 1975 por Yamaha Music Foundation. Genichi Kawakami



Figura 30 Obbligato basado en contramelodía. Copyright 1975 por Yamaha Music Foundation. Genichi Kawakami

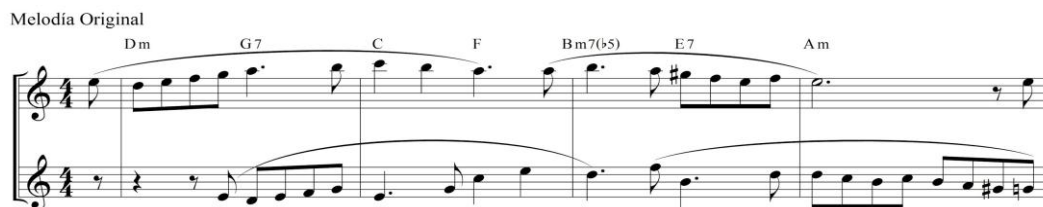


Figura 31 Obbligato Obbligato tipo canon. Copyright 1975 por Yamaha Music Foundation. Genichi Kawakami

**Motivos.-** Son técnicas indispensables para completar cualquier arreglo y es


necesario extraer los elementos rítmicos y melódicos, tal y como se puede apreciar en la siguiente figura:

Melodía Original  
C

G7

Elementos rítmicos

Elementos Armónicos



**Figura 32 Extracción Motívica. Copyright 1975 por Yamaha Music Fundation. Genichi Kawakami**

**Break.-** Esta técnica consiste en hacer un corte entre las frases de la melodía, y su significado es la suspensión temporal del acompañamiento rítmico para proporcionarnos un elemento sorpresa.



**Figura 33 Break. Copyright 1975 por Yamaha Music Fundation. Genichi Kawakami**

**Pads.-** En primer lugar, esta técnica consiste en la creación de una línea melódica secundaria enfocada principalmente en notas sostenidas (de larga duración), que a su vez soportan la armonía.

En la figura que veremos a continuación se nos muestra una melodía a la que se le agregó una línea secundaria.

**Love Hurts** B. Bryant

G                  Em                  C                  D                  C

Piano



5                  G                  B7                  Em                  G7                  C                  D                  D/C                  G

Pno.



**Figura 34 Construcción de una melodía secundaria para un Pad en un tema popular**

En segundo lugar, podremos notar que la melodía secundaria es armonizada, con lo cual dicha melodía se convierte propiamente en un pad, y la diferencia claramente de una contramelodía.

**Love Hurts (2)** B. Bryant

G                  Em                  C                  D                  C

Piano



5                  G                  B7                  Em                  G7                  C                  D                  D/C                  G

Pno.



**Figura 35 Armonización de melodía secundaria para construir un Pad**



## 2.2 Formas musicales

Zamacois en su libro *Curso de formas musicales* afirma. “Una composición musical no es mas que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esa organización constituye su forma”. (Zamacois, 2003)<sup>26</sup>

Pero a diferencia de Zamacois, James Mathes (2007) en su libro *The Analysis of Musical Form* nos indica que cada compositor o músico de acuerdo a su entorno y época, tendrá un contexto diferente sobre la definición de formas musicales, pero lo que Mathes si deja en claro es que de acuerdo al desarrollo musical a lo largo de la historia si se pueden generar diferentes tipos de clasificaciones basados en la estructura de las obras, estas clasificaciones incluyen tanto elementos pequeños (motivos, semifrases, frases, etc.), como elementos de mayor magnitud (formas binarias, ternarias, allegro de sonata, entre otras). Para tener una mayor perspectiva sobre las formas musicales, señalaremos algunas estructuras.

- **Motivos**<sup>27</sup>

Se trata de la estructura musical más pequeña (para la gran mayoría de autores que tratan este tema), y está caracterizada por poseer una dirección melódica y rítmica que se destacará en el resto de la obra, además de que generará diferentes elementos a lo largo de la misma. Mayormente se presenta al inicio de una obra, un movimiento, o incluso en una nueva frase<sup>28</sup>.



**Figura 36 Motivo de la sinfonía 5 de Beethoven**

- **Frases**

<sup>26</sup> Zamacois, J. (2003). *Curso de formas musicales*. Madrid, España: IDEAMPUSICA EDITORES, S.L.

<sup>27</sup> Para más información se puede consultar el siguiente enlace:

<http://music.stackexchange.com/questions/3467/recognizing-the-motif>  
<http://analisisdelamusical.blogspot.com/2012/04/2-motivo-y-figura.html>  
<https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/frases/08-motivo.php>

<sup>28</sup> Para entender mejor este término se recomienda revisar la clasificación “frases”.

El desarrollo de un motivo produce como resultado una frase, misma a diferencia del motivo ya contiene una mayor “fluidez”, y sobretodo (en la mayoría de la música) está delimitada gracias a las diferentes cadencias, principalmente a las Cadencias Perfectas y Semicadencias, siendo los primeros elementos para cerrar una frase, y las segundas elementos para otorgarle continuidad a las mismas.<sup>29</sup> En la siguiente figura podemos apreciar dos frases dentro de una obra de Bach (la primera frase se ha cifrado como a y la segunda frase como a’).



The image shows a musical score for a Minuet in G major, BWV Anh 116. It consists of two staves, both in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff is labeled 'a' and the second 'a'.

Below the staves, there are chord figures (Roman numerals) indicating the harmonic structure:

- Staff 'a': I V I V I IV I6 ii V6 I V
- Staff 'a'': I V I V I IV I6 ii6 V I

**Figura 37 Menuet in G major, BWV Anh 116 (ejemplo de frases y períodos)**

### ● Períodos

Recordemos entonces, en orden longitudinal la estructura más pequeña para analizar sería el motivo, al mismo que le sigue la frase, y es en el siguiente punto en donde tenemos al Período, el mismo que por lo general suele estar conformado por más de dos frases, las que se conocen comúnmente como antecedente y consecuente. Las frases de los periodos suelen estar marcadas principalmente por cadencias<sup>30</sup>, además los periodos generalmente son clasificados en *paralelos* y *contrastantes*.<sup>31</sup> La figura anterior posee dos frases, por lo tanto todo este fragmento se convierte en un periodo, y como tanto la frase a como la

<sup>29</sup> Para una mayor comprensión de estos elementos se recomienda revisar el siguiente enlace:

<https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/frases/02-frase.php>

<sup>30</sup> Con la finalidad de agilizar nuestro trabajo cifraremos las cadencias con sus nomenclaturas en inglés:

Cadencia Auténtica Perfecta (PAC),

Semicadencia (HC),

Cadencia Rota (DC).

<sup>31</sup> Para más información se sugiere revisar:

<https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/frases/03-periodo.php>



frase a ´poseen elementos similares, en elementos de armonía y melodía, este extracto será un *Periodo Paralelo*.

### 2.2.1 Forma de una Parte<sup>32</sup>

Cuando nos referimos a la forma de una sola parte hablamos de una estructura que no puede ser dividida en secciones<sup>33</sup>, reforzada por la carencia de cadencias auténticas perfectas (PAC) en la tonalidad original. Además de los dos elementos antes mencionados, la forma de una parte tiene un ritmo constante, dándonos la sensación de una fluidez continua hasta el final de la obra. Como ejemplo de esta estructura podemos apreciar un gran número de obras construidas durante el barroco, tal y como lo es el Preludio N°11 en Fa Mayor del Libro 1 del *El Clave Bien Temperado*, compuesta por J.S. Bach.

### 2.2.2 Forma Binaria

La forma binaria básicamente es una estructura que está dividida en dos partes o secciones, sin embargo, analizaremos sus dos formas de clasificación o puntos de vista: Tonalmente y Temáticamente.

Tipo	Características	Tipo	Características
Tonal		Temática	
Continua	1era sección termina en nueva tonalidad	Simple (A-B) <sup>34</sup>	No hay elementos de una subforma <sup>35</sup> en su interior
Secciones	1era sección termina en tonalidad original	Balanceada (A-B)	Elementos cadenciales similares al final de cada parte.
		Desarrollada (A-BA)	La parte B se considera una transición.

**Tabla 1 Clasificación de la Forma Binaria<sup>36</sup>**

La tabla anterior nos muestra una clara referencia de las diferentes estrategias

<sup>32</sup> Cuando utilizamos la palabra “forma” no estamos refiriendo a la estructura que posee una obra completa o un movimiento entero, dentro de dichas estructuras se encuentran elementos más pequeños como Motivos, Frases, y Períodos.

<sup>33</sup> El término “secciones” hace referencia a un conjunto de periodos.

<sup>34</sup> Para una mejor comprensión de la estructura formal de algunas obras se utiliza este cifrado con letras mayúsculas para cada sección, y con letras minúsculas para elementos de menor tamaño como periodos.

<sup>35</sup> Hemos utilizado el término “subfrase” ya que en diferentes estructuras se suelen encontrar otras estructuras de un tamaño y complejidad considerable.

<sup>36</sup> Es muy importante recalcar que más que una clasificación, los elementos principales de esta tabla pueden ser considerados puntos de vista, en donde incluso pueden mezclarse el uno con el otro.



que pueden estar inmersas dentro de la forma Binaria, las cuales señalaremos a continuación:

- Tonalmente se clasifican en continuas y en secciones:
  - Ambas clasificaciones están delimitadas por el uso de una u otra cadencia.
  - En las formas continuas siempre se notará una fluidez rítmica y melódica dentro de la obra, mientras que en las formas seccionadas existen elementos (cadencias) que separan las dos partes de estas formas binarias.
- Temáticamente se clasifican en Simples, Balanceadas y Desarrolladas:
  - Las formas binarias simples contienen dos partes que son totalmente diferentes entre sí.
  - Las formas binarias balanceadas toman elementos (en este caso los finales o cadencias) de la primera parte, y los adaptan para la segunda parte.
  - La forma binaria desarrollada se caracteriza por el retorno de la primera parte luego de haberse presentado la segunda parte; en este caso la parte B o la segunda parte tiene una longitud menor en comparación con la primera parte.

A continuación ejemplificaremos brevemente algunas Formas Binarias con relación a diferentes obras en donde se las utiliza.

- Simple (A-B)<sup>37</sup> - Bach, Suite Francesa N°. VI en E, Allemande,
- Balanceada (A-B) - Bach, Partita N°2 en C menor, Courante,
- Desarrollada (A-BA) - Mozart, Sonata para Piano en D mayor, K. 284, III, Tema.

### 2.2.3 Forma Ternaria

El nombre de esta forma nos sugiere una clara división de una obra en tres partes, Mathes (2007) nos señala que no se debe confundir este tipo de formas con una estructura A - B - C, ya que la forma ternaria está basada principalmente en el retorno de la parte A o primera parte, siendo entonces delimitada como una

---

<sup>37</sup> Para una mejor comprensión de la estructura formal de algunas obras se utiliza este cifrado con letras mayúsculas para cada sección, y con letras minúsculas para elementos de menor tamaño como periodos.  
 José Froilán Palaguachi Carabajo

estructura A - B - A. Al igual que la forma binaria, la forma ternaria también tiene diferentes enfoques, mismo que se acotarán a continuación:

Tipo	Característica	Tipo	Característica	Tipo	Característica
<b>Tonal</b>		<b>Temática</b>		<b>Longitud</b>	
Continua	La primera parte termina en una tonalidad diferente a la original.	Simples	Dentro de su estructura no se encuentran subformas.	Cortas	Tienen la longitud pequeña.
Secciones	La primera parte termina en la tonalidad original	Compuestas	Dentro de su estructura existen subformas.	Largas	Tienen un tamaño considerable.

**Tabla 2 Clasificación de la forma ternaria**

Estas formas poseen además las siguientes características:

- Al igual que en las formas binarias, en las formas ternarias también tenemos una clasificación del tipo Tonal, en donde se enfatiza el corte o la fluidez entre la primera sección o parte y la segunda sección.
- La forma ternaria al ser una forma que dio paso a formas de mayor tamaño ( por ejemplo la forma allegro de sonata), en su punto de vista de clasificación temática solamente se han mencionado a dos formas: la forma ternaria simple, que posee tres partes y ninguna subforma dentro de su estructura, y la forma ternaria compuesta, que dentro su estructura se suele encontrar además inmersa alguna otra forma, como por ejemplo una forma binaria simple dentro de su primera parte, este último tipo de forma tiene además tres clasificaciones:
  - La Forma ternaria compuesta extendida, la cual tiene dentro de su primera parte una forma binaria simple.
  - La Forma ternaria compuesta DaCapo, misma que se caracteriza por tener una forma binaria en su estructura, pero que gracias a la indicación *DaCapo al fine* (este fine se ubica hacia el final de la primera parte) que está en el final de su segunda parte, puede ser considerada entonces como una estructura ternaria.
  - La Forma ternaria compuesta en géneros vocales, funcionan igual que la clasificación anterior pero enfocada en géneros vocales como por ejemplo Arias.
- La clasificación longitudinal solamente hace referencia al tamaño de una



obra y por lo tanto a su forma.

A continuación indicaremos algunos ejemplos de los puntos de vista antes señalados:

- Forma Ternaria Simple - Chopin, Mazurka en G menor, Op. 67, Nº 2,
- Forma Canción de 32 Compases - Weill, My Ship,
- Forma Ternaria compuesta, Da Capo - Chopin, Vals Op. 69, Nº2 en B menor,
- Forma Ternaria Compuesta, Da Capo Arias - Haendel, “Lascia ch’io pianga” de Rinaldo,
- Forma Ternaria Compuesta Extendida - Haydn - Sinfonía 104, II.

#### 2.2.4 Song Form

A pesar de que este tipo de formas tuvieron un gran auge dentro de la música tanto académica como popular en el siglo XVIII, fue de gran influencia para la actual música popular, sobre todo por la estructura que la misma maneja, la cual otorga tanto al compositor como al oyente un material para familiarizarse de inmediato. Esta forma contiene los siguientes elementos, los cuales no se emplean necesariamente en su totalidad dentro de una canción popular:

- Introducción,
- Versos,
- Estribillos,
- Pre-coros,
- Coros,
- Puentes,
- Solos y Breaks,
- Colisiones,
- Coda,
- Ad lib.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Estos términos son bastante comunes y de dominio general, sin embargo, si se necesita más Información sobre cada uno de los mismos se sugiere revisar el siguiente enlace:



Algunas de las subclasificaciones que se pueden encontrar de esta forma son las siguientes:

- Forma Estrófica AAA Song Form.- Se caracteriza por contener un desarrollo lírico continuo, en donde ninguna sección de la misma es repetida, como ejemplo tenemos a la canción de Simon and Garfunkel “Bridge Over Troubled Water”.
- AABA Song Form.- Es una estructura muy destacada dentro de la industria musical, ya que se basa en la repetición de un material central tanto musicalmente como líricamente, un ejemplo de esta forma es la canción “Yesterday” de los Beatles.
- AB o Verso/Coro Song Form.- Este tipo de forma se caracteriza por la dualidad de elementos, en donde uno presenta las ideas centrales de la historia (coro), mientras que otro (estrofas) nos enseña un soporte para el elemento central antes señalado.<sup>39</sup>

Dentro de este tema existen muchas más formas, pero solamente hemos considerado necesario extraer estas tres, ya que son las que han tenido mayor influencia dentro de la industria musical, y por lo tanto también dentro de nuestra música y desde luego en el Rock.

### 2.2.5 Formas en la música ecuatoriana

Varios autores<sup>40</sup> coinciden en que los géneros ecuatorianos mayormente están estructurados de forma binaria, este término no se apega con lo que tradicionalmente se conoce como forma binaria (como vimos anteriormente

---

<http://www.songstuff.com/song-writing/article/aaba-song-form/>

<sup>39</sup> Para más información sobre este tema se puede revisar el siguiente enlace:

<http://www.songstuff.com/song-writing/article/song-form-overview/>

<sup>40</sup> Dichos autores y su obras en donde señalan lo aquí mencionado son:

- Prado, Sonia. (2013). Análisis Armónico-Formal y Semiótico de Cinco Obras del compositor cuencano Arturo Vanegas Vega. Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Mora, Jaime. (2014). Gala del Pasillo Ecuatoriano: Recital para violín solista, canto y orquesta.
- Godoy, Mario. (2007). Breve Historia de la Música del Ecuador.



dicho tipo de forma posee una estructura muy bien definida, con diferentes puntos de vista, clasificaciones, cadencias, entre otros elementos); además, en la mayoría de análisis de estos autores se esquematizan dichas estructuras de manera similar a la song form (o forma de canciones populares)<sup>41</sup>; sin embargo, hemos denotado que esta conclusión se debe a que los pasillo generalmente poseen dos temas cantados (el tema de los versos “A” y el tema de los coros “B”), los cuales son bastante claros y diferenciables el uno del otro, mismos que están intercalados con ciertos pasajes instrumentales (conocidos en música ecuatoriana como “estribillo”<sup>42</sup>). Por lo tanto, con la finalidad de no crear un conflicto con otros autores dentro de esta terminología, hemos decidido señalar la forma de las obras que nos competen como “binarias”.

---

<sup>41</sup> Dicha estructura se suele representar por ejemplo de la siguiente manera:  
Introducción-Verso 1(Parte A) - Estribillo - Coro (Parte B) - Verso 2 - Coda.

<sup>42</sup> El término estribillo es propio de la poesía y posee sus propias normas, las cuales no abordaremos por tratarse de un tema totalmente alejado de nuestra investigación.





# CAPÍTULO 3

## Análisis de los Arreglos



### Capítulo 3.- Análisis de los Arreglos Propios

Dentro de este capítulo revisaremos elementos propios del análisis musical, las diferentes técnicas de ejecución de algunos instrumentos, y ciertas características arreglísticas rescatables dentro de cada una de las obras. Para lo cual nos valdremos de tablas, en donde ubicaremos tanto la estructura general de la obra, como elementos característicos de sus secciones específicas. Se representarán también, uno por uno los motivos dentro de las secciones de las obras. Finalmente, se procederá a resaltar ciertas técnicas relevantes en nuestros arreglos.

#### 3.1 Generalidades sobre las obras

Antes de comenzar con el análisis pertinente hemos creído competente realizar una breve descripción de los temas utilizados. Es importante señalar que cada uno de los arreglos están adaptados solamente a géneros instrumentales, en donde la voz y la letra han sido sustituidos por otros instrumentos adecuados para desempeñar la línea melódica principal. Dichas descripciones incluyen elementos como:

- Compositor,
- Año,
- Ritmo,
- Compás,
- Versión utilizada.

Entonces, revisemos a continuación dichas generalidades de manera individual.

- **Amor imposible**

Acreditado al cantante y compositor Luis A. Valencia (1918-1970), ritmo Albazo con un compás de 6/8, y con un *tempo* de negra con punto igual a 105.

Se tomó como referencia la versión interpretada por “Carlota Jaramillo y Luis Alberto Valencia” grabado por los años 1949. (Carlota Jaramillo -, Antología José Froilán Palaguachi Carabajo



Musical - Amor Imposible, 2013)<sup>43</sup>

- **Azogüeña**

Letra y música de Luis Aurelio Ochoa Carrasco (Cañar, 1906-1975), compuesta en el año 1950 a ritmo de Albazo con un compás de 6/8.

Se tomó como referencia la versión Interpretada por el dúo Benítez y Valencia. (Cargua, 2014)<sup>44</sup>

- **Corazón Equivocado**

Sanjuanito del autor Enrique Calle Coronel que está escrita en un compás de 2/4. Corazón Equivocado fue grabado por primera vez en 1978 con la interpretación de las hermanas Mendoza Núñez.

Se tomó como referencia la versión interpretada por la agrupación Ñanda Mañachi. (Terricol, 2009)<sup>45</sup>

- **Esperanza**

Autor Gonzalo Moncayo, ritmo de Sanjuanito escrita en 2/4. Se tomó como referencia la versión interpretada por el dúo Valencia Aguayo. (Saavedra, 2011)<sup>46</sup>

- **La Venada**

Este tema es un capishca tradicional chimboracense cuya composición está en tonalidad menor, escrita en un compás de 6/8.

Se tomó como referencia la versión interpretada por el grupo folclórico kausay. (pabloayol, 2009)<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Online, M. E. (11 de Febrero de 2013). *Youtube*. Recuperado el 10 de Septiembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=bljgwZ9OL7g>

<sup>44</sup> Cargua, J. (21 de Septiembre de 2014). *Youtube*. Recuperado el 12 de Septiembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=XetawzhxMIk>

<sup>45</sup> terricol. (12 de Septiembre de 2009). *Youtube*. Recuperado el 20 de Septiembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=t18KLOC223c>

<sup>46</sup> Saavedra, M. (11 de Febrero de 2011). *Youtube*. Recuperado el 10 de Octubre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=VgQ2skCX-pc>

<sup>47</sup> pabloayol. (19 de Junio de 2009). *Youtube*. Recuperado el 22 de Octubre de 2015, de [https://www.youtube.com/watch?v=ThmAfvdh\\_AI](https://www.youtube.com/watch?v=ThmAfvdh_AI)

- **EL Simiruco**

Letra y música de es de César Baquero (Quito, 1916-1953), a ritmo de Capizhca en un compás de 6/8, este tema fue creado alrededor de 1950.

Se tomó como referencia la interpretación de la agrupación “Los cuatro del Altiplano”. (Sulobee, 2008)<sup>48</sup>

### 3.1.2 Orden de los instrumentos en el pentagrama para los arreglos

En la siguiente figura se indica el orden de los instrumentos ubicados en el pentagrama, este formato se mantiene en todos los arreglos realizados.



**Figura 38 Orden Instrumentos en el pentagrama**

<sup>48</sup> Sulobee. (3 de Enero de 2008). *Youtube*. Recuperado el 29 de Octubre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=VrZtT4QtYIM>

### 3.2 Análisis Formal, Técnico y Arreglístico

“Cuando hablamos de forma musical nos referimos al esquema detallado que utilizamos para crear un tipo específico de música.” (Day, 2012)<sup>49</sup>

Para nuestro análisis realizaremos una descripción gráfica de la forma, y a continuación se detallarán las características más relevantes de cada una de las secciones partes.

#### 3.2.1 Amor Imposible

El arreglo está en una tonalidad de Dm, con un tempo de negra con punto = 105 (♩ = 105) y consta de 116 compases.

Además de poseer una forma binaria representada en el siguiente diseño formal:

Parte	Introducción <sup>50</sup>	Parte A	Estrillo	Parte A	Estrillo
Compas	c.1-15	c.15-28	c.29-33	c.33-46	c.47-51
Característica	Divida en una introducción adaptada y una original.	Sensación de Mayor por el VI.	Posee la Introducción Original (Cliché).	Variación Instrumental.	Introducción Original.
Área Tonal <sup>51</sup>	i	VI - I	i	VI - I	i
Cadencias <sup>52</sup>	V7-I (PAC)	V7-I (PAC)	V7-I (PAC)	V7-I (PAC)	V7-I (PAC)

Parte	Parte B	Parte A	Estrillo	Parte B	Coda
Compas	c.52-69	c.69-82	c.83-87	c.88-103	c.104-125
Característica	Tensión Gracias al V7.	Similar a la primera vez que se presenta.	Variación de la introducción original.	Uso de Registros más agudos.	Reciclar Recursos - Mayor explotación técnica.
Área Tonal <sup>53</sup>	V - i	VI - I	i	V - i	i
Cadencias <sup>54</sup>	V7-I (PAC)	V7-I (PAC)	V7-I (PAC)	V7-I (PAC)	V7-I (PAC)

**Tabla 3 Diseño Formal Amor Imposible**

<sup>49</sup> Day, M. P. (2012). *Teoría Musical para Dummies*. Bogotá, Colombia: Linotipia Bolívar.

<sup>50</sup> En todos los arreglos se ha dividido la introducción en dos frases, la primera es una frase original, por lo que se la ha denominado como introducción adaptada, e inmediatamente después de esta se incluye una frase del tema original, conocida como introducción original.

<sup>51</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>52</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.

<sup>53</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>54</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.

A continuación delimitaremos la longitud de cada una de las secciones, mismas que en su totalidad están conformadas por un periodo y diferentes partes distribuidas dentro del mismo. Cabe recalcar que en todas las obras solamente se tomarán como referencia la primera vez que aparece cada sección, ya que en sus repeticiones mantienen la misma estructura.

Introducción		Parte A		Estribillo	Parte B		Coda			
Adap-tada	Original	Fr <sup>55</sup> . a	Fr. b	Fr.a	Fr. a	Fr.b	Fr. a	Fr.b	Fr.c	Fr.d
1 Frase 6 c. (c.1-6)	2 frases (a - b) 4 c. c/u (c.7-10, c. 11-15)	7c. (15 - 22)	6c. (22 - 28)	Similar a b de Intro. Original	11c. (51 - 62)	6 c. (62 - 67)	Similar a b de Intro. Original	5c. (109 - 113)	4c. (114 - 117)	8c. (118 - 125)

**Tabla 4 División de Secciones Amor imposible**

### Introducción adaptada



**Figura 39 Motivo**

Como ya se mencionó en la nota de pie de página número 50, la introducción de casi todos los arreglos ha sido dividida en dos partes, siendo la primera de estas la *Introducción Adaptada*. El arreglo comienza con un ritmo de la batería (6 compases) para que luego continúe con un arpeggio del bajo eléctrico (4 compases) conjuntamente con acordes de la guitarra eléctrica. Todos estos elementos están desarrollados de acuerdo al ritmo y armonía (aunque en este caso los acordes tienen un movimiento cromático de una de sus notas) propios de la canción correspondiente, ya que la función de una introducción es presentar un muestra del material que se desarrollará más adelante.

Dentro de la introducción adaptada también podemos apreciar el uso de pads en la guitarra eléctrica, tal y como lo podemos apreciar en la siguiente figura:

<sup>55</sup> La abreviatura de la palabra *frase* será *fr.*  
José Froilán Palaguachi Carabajo



Figura 40 Pads (c.7-10)

## Introducción original



Figura 41 Motivo

Como ya podremos deducir, esta subparte corresponde a la introducción propia de la versión en la cual nos basamos, adaptada a nuestro tempo, instrumentación, tonalidad, etc., y se ubica entre los compases 11 y 15. En esta sección el requinto tiene la melodía y está acompañada por la guitarra rítmica, mientras el bajo realiza un cliché<sup>56</sup>.



Figura 42 Introducción adaptada (8 compases), introducción original del tema (4 compases)

<sup>56</sup> Para más información sobre este término se puede consultar el capítulo 2, en donde se tratan la terminología de técnicas arreglistas.

## Parte A



**Figura 43 Motivo**

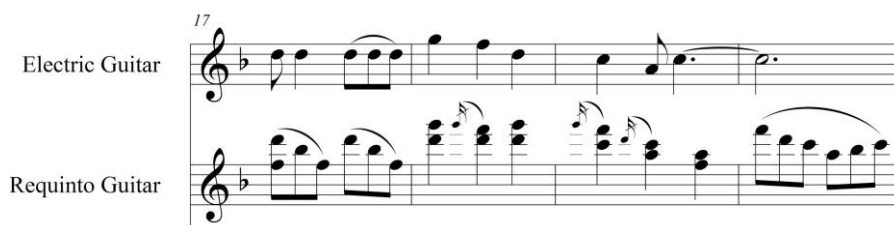
En esta parte la guitarra eléctrica lleva la melodía principal, mientras el requinto realiza arpeggios, la guitarra rítmica lleva la mayor parte el ritmo tradicional del Albazo y el acordeón realiza notas pedales.

El bajo eléctrico y la batería tienen una interpretación de rock debido a su ritmo. En esta sección la armonía está trabajada mayormente en los acordes de Bb (VI) y F (III) mismos que conforman una semicadencia entre los compases 18 y 19, seguido de este movimiento se encuentra una cadencia rota entre los acordes de A7 (V) a F (III), la cual dará paso nuevamente a la tonalidad original (Dm) esta vez sí con una cadencia Perfecta de V7-i.



**Figura 44 Sección rítmica guitarra rítmica, bajo eléctrico, batería (c.15 - 21)**

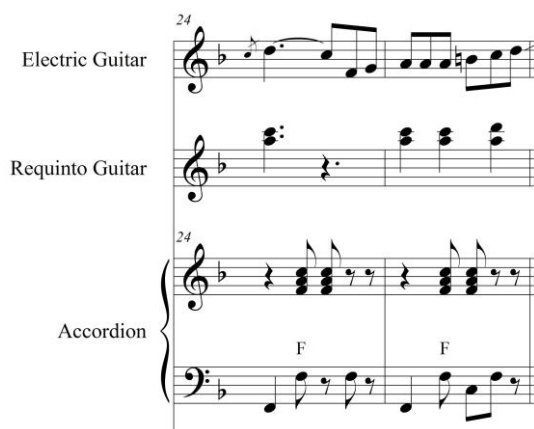
Dentro de esta sección podemos apreciar el uso de un tail elaborado por el requinto hacia el compás número 20.



**Figura 45 Tail requinto (c.17 - 20)**



De la misma manera podemos apreciar el uso de Fillers desarrollados por el Acordeón dentro de esta sección, en el compás 24.



The musical score for measures 24-25 features three staves. The Electric Guitar staff (top) shows a melodic line starting on measure 24. The Requinto Guitar staff (middle) shows a series of chords. The Accordion staff (bottom) shows a bass line with a 'F' chord indicated in both measures 24 and 25.

**Figura 46 Fillers (c.24 - 25)**

Regresa a la introducción (que al encontrarse en este lugar de la obra se denomina *estribillo*) en donde la guitarra eléctrica realiza un cliché conjuntamente con el bajo.

Se repite la parte A, ahora la melodía principal es ejecutada por el requinto e intercalando con la guitarra eléctrica, se repite el estribillo e inmediatamente después de este nos encontraremos con la parte B.

## Parte B



The musical score for Requinto Guitar shows a single staff with a series of chords. A red box highlights a specific motif consisting of a sequence of chords.

**Figura 47 Motivo**

La melodía principal está desarrollada por medio del acordeón, aquí la guitarra eléctrica realiza corcheas (en una o dos notas) con palm mute, para luego realizar una escala ascendente, la guitarra rítmica lleva el ritmo tradicional del Albazo, el bajo eléctrico mantiene el ritmo en corcheas conjuntamente con la batería.



**Figura 48 Parte B (c.52 - 61)**

En la siguiente figura podemos apreciar el uso de contramelodías por parte del requinto en esta sección:



**Figura 49 Contramelodías (c. 55 - 56)**

Regresa a la parte A, aparece nuevamente el estribillo con una variante melódica que realiza la guitarra eléctrica, ya que dicho instrumento en la idea original solamente realizaba acordes, en lugar de las corcheas que podemos apreciar en la siguiente figura:



Figura 50 Introducción - variación melódica (c. 83 - 87)

Continúa con la parte B, en esta parte el bajo y la guitarra eléctrica realizan un *bajeo*<sup>57</sup> tradicional del Albazo como vemos en la imagen, el requinto realiza un trémolo, mientras la guitarra acústica lleva el ritmo tradicional.



Figura 51 Parte B - variación (c.88 - 97)

<sup>57</sup> *Bajeo* en música, quiere decir que se acompaña un melodía o parte de estas con notas graves ya sea con ritmo o clichés

Dentro de esta sección podemos acotar la utilización de pads por parte del acordeón.



Figura 52 Pads (c.91 - 93)

## Coda

Realizamos una coda con el estribillo (4 compases), y luego una variación melódica de la introducción (4 compases), en esta parte la guitarra eléctrica realiza un tapping y la guitarra rítmica realiza una variación armónica.



Figura 53 Introducción - variación melódica- tapping

El arreglo concluye con un break, en donde la guitarra eléctrica realiza acordes de quintas en blancas (6 compases) para luego hacerlas en semicorcheas (4 compases), aquí el bajo hace un Slap y el requinto realiza un trémolo, la batería ejecuta remates fuertes, finalizando todo nuevamente con un break.<sup>58</sup>



Figura 54 Slap en el bajo c.114

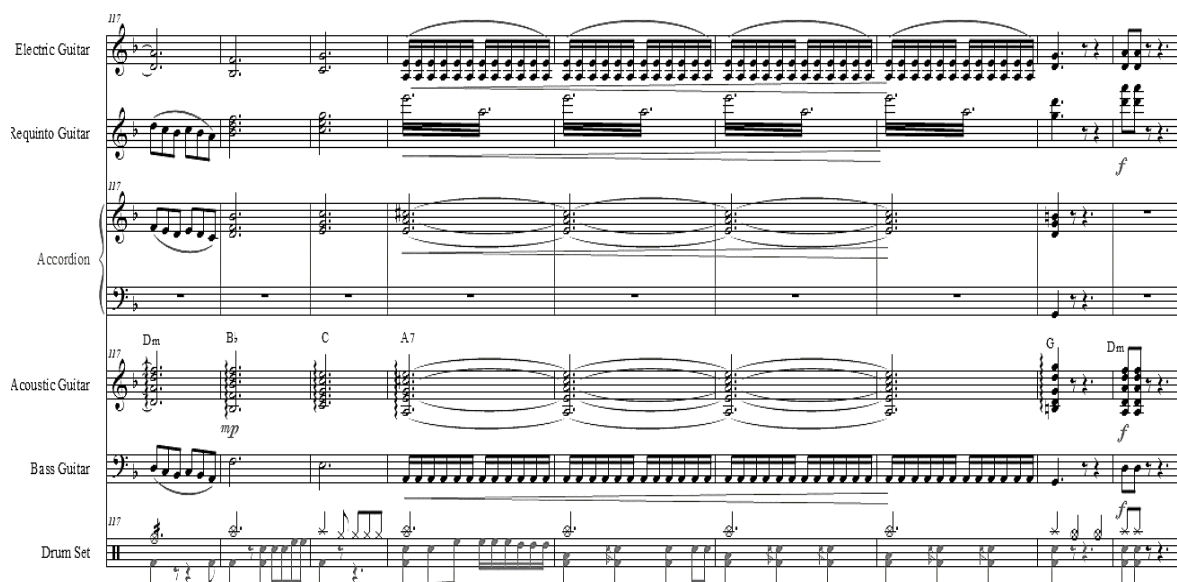


Figura 55 Final del arreglo amor imposible

<sup>58</sup> Estos tipos de finales son característicos de una banda de rock, en donde el baterista desata este tipo de remates mientras los otros instrumentos pueden realizar pequeños solos, generalmente se lo realizan en los conciertos, podemos mencionar algunas bandas como, Soda Stereo (Argentina), barón Rojo (España), Basca (Ecuador), Iron Maiden (Inglaterra) entre otras.

### 3.2.2 Azogueñita

El arreglo está en una tonalidad de Em, con un tempo de negra con punto = 105 ( )  $\text{♩} = 105$  y consta de 137 compases, mismos que están distribuidos en las siguientes partes:

Parte	Introducción	Parte A <sup>59</sup>	Parte B	Estríbillo	Parte B
Compas	c.1-13	c.14 - 39	c.40 - 55	c.56 -63	c.64 – 79
Característica	Se divide en una Introducción Adaptada y la Introducción Original.	Comienza en su VI, generando así una sonoridad mayor.	Inicia en el V7 con la finalidad de generar mayor tensión.	Variación.	Inicia en el V7 con la finalidad de generar mayor tensión.
Área Tonal <sup>60</sup>	i	VI - I	i	i	I
Cadencias <sup>61</sup>	II-i (Semicadencia Frigia <sup>62</sup> )	(HC) - (PAC)	V7-i (PAC)	V7-i (PAC)	V7-I (PAC)

Parte	Estríbillo	Solo <sup>63</sup>	Parte A	Coda
Compas	c. 80 - 84	c.85 - 93	c.94 - 117	c.118 – 137
Característica	Incluye en su armonía al acorde de D mayor.	Es un elemento utilizado en diversos géneros populares.	Similar a la primera vez que se presenta, utilizando a la guitarra eléctrica en un registro más agudo.	Variación de la introducción original.
Área Tonal <sup>64</sup>	VII-i	i	VI - I	I
Cadencias <sup>65</sup>	Cadencia VII-i (Imperfecta)	V7-I (PAC)	(HC) - (PAC)	V7-I (PAC)

**Tabla 5 Diseño Formal Azogueñita**

<sup>59</sup> Luego de esta parte se vuelve a repetir la misma en conjunto con la introducción original

<sup>60</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>61</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.

<sup>62</sup> En realidad, en esta lo que se intenta es llegar a la tónica por medio de acordes conjuntos ascendentes, es decir, antes del primera grado tendremos los grados IV - III - II.

<sup>63</sup> Aunque este término es propio de las canciones populares que contiene una letra, en nuestro caso al tratarse de un arreglo, en donde las partes para voz originales fueron elaboradas por la guitarra, las secciones de *solo* serán aquellas que no correspondan con una sección cantada o un estríbillo en su versión original, en donde el instrumentista encargado de elaborar dicha sección mostrará gran versatilidad en su instrumento musical.

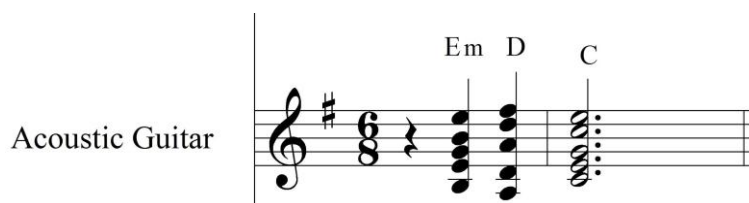
<sup>64</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>65</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.

Introducción		Parte A				Parte B		Estribillo	Solo		Coda	
Adp.	Orig.	Fr.a	Fr.a'	Fr.b	Fr. b'	Fr. a	Fr. a'	Fr. a	Fr. a	Fr. b	Fr. a - a1 - a 2 - a3	Fr. b
1 Fr. 5 c. (c.1-5)	2 fr.s (a - a') - 4 c. c/u (c. 6-9, c. 9-13)	4c. (14 - 17)	4c. (18-21)	8c. (22-29)	10 c. (29-39)	9c. (40 - 48)	8 c. (48-55)	Similar a Intro Original (56-63)	4.c (c.85-88)	5c. (89-93)	Similar a Intro original	4c. (134-137)

**Tabla 6 División de Secciones Amor imposible**

### Introducción adaptada:



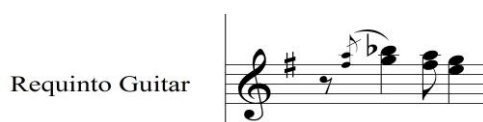
**Figura 56 Motivo (c.7-10)**

El arreglo inicia con la técnica arreglistica llamada break, en donde la guitarra eléctrica realiza acordes en quintas conjuntamente con la guitarra acústica, estos van a la vez acompañados con el bajo y la batería, finalmente inicia el tema con un acorde disminuido. Estos tipos de inicios son característicos de una banda de rock. La introducción adaptada se encuentra entre el compás 1 y el compás 5.



**Figura 57 Introducción adaptada del arreglo Azogueñita**

## Introducción Original



**Figura 58 Motivo**

Inicia el tema, en donde la melodía principal lo lleva el requinto, mientras que la guitarra eléctrica realiza acordes de 5ta, la guitarra acústica realiza el ritmo tradicional del Albazo. La introducción original del tema se encuentra entre los compases 6 y 14.

El bajo y la batería realizan un ritmo subdividido en corcheas. Dentro de esta subparte podemos delimitar el uso de contramelodías elaboradas por la guitarra eléctrica.



**Figura 59 Contramelodías (c.7 - 10)**



## Parte A



**Figura 60 Motivo**

Inicia la guitarra eléctrica llevando la melodía principal mientras el requinto realiza filler melódicos y armónicos al igual que el acordeón, la melodía principal se intercalan entre la guitarra eléctrica, el acordeón y el requinto, la guitarra acústica mantiene el ritmo el Albazo.



**Figura 61 Filler del requinto (c.16 - 20)**

El bajo eléctrico lleva un ritmo en corcheas dándole un carácter “rockero” (repeticiones de notas con figuraciones de la misma duración y tempos rápidos), al igual que la batería lo hace con el hit-hat y el doble pedal.



**Figura 62 Sección rítmica de la batería, bajo y guitarra acústica.**

## Parte B



Figura 63 Motivo

Comienza con un break, aquí la guitarra eléctrica y el requinto realizan la melodía principal, mientras que el acordeón realiza un filler, luego estos se intercalarían.

El bajo eléctrico lleva el ritmo tradicional del Albazo apoyado por la guitarra eléctrica, y la batería un ritmo más pasivo a comparación de la Parte A.



Figura 64 Parte B

En esta sección la guitarra eléctrica también realiza una contramelodía, y a su vez el requinto realiza fillers rítmicos.



**Figura 65 Fillers Rítmicos (c.49-55)**

Continúa con el estribillo y luego la parte B, con variaciones melódicas y armónicas, en el compás 64 podemos apreciar el uso de la técnica arreglística llamada Lead in<sup>66</sup>.



**Figura 66 Parte B, variación (c.64 - 72)**

En el compás 80 se realiza una variación del estribillo tanto en la melodía como en la armonía

<sup>66</sup> Para más información se recomienda revisar el capítulo 2.  
José Froilán Palaguachi Carabajo



Figura 67 Variación de la introducción

### Solo



Figura 68 Motivo

Comienza a partir del compás 85, en esta sección la guitarra eléctrica realiza un solo y el requinto realiza un filler, acompañada del acordeón con notas pedales al igual que la guitarra acústica, el bajo y la batería llevan el ritmo en corcheas.

Hacia el compás 89 podemos usar el uso de un lead in en la guitarra eléctrica.

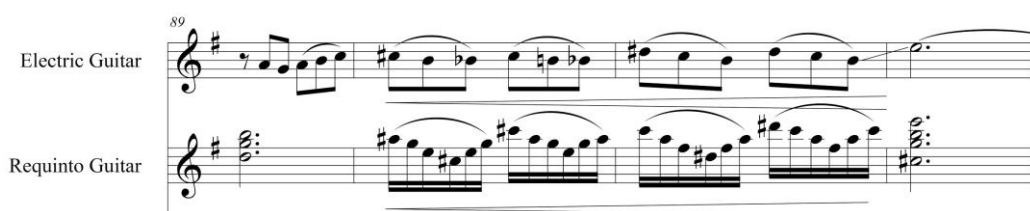


Figura 69 Lead in (c.89 - 92)

En el compás 90 inicia con un crescendo, en donde el requinto realiza arpeggios muy rápidos para terminar con un break de todos los instrumentos y volver a la parte A.



Figura 70 Puente

## Coda

Se repite la Parte A y B, el arreglo finaliza con una coda del estribillo, concluyendo con breaks, mismo que son elementos propios de la introducción adaptada.



Figura 71 Final del arreglo Azogueñita (c.133 - 137)

### 3.2.3 Corazón Equivocado

El arreglo está en una tonalidad de Dm, con un tempo de negra = 125 ( ) ♩=125 y consta de 195 compases.

Parte	Introducción	Parte A	Estribillo	Parte A	Estribillo	Parte B
Compas	c.1-43	c.43 - 54	c.54 - 70	c.70 -81	c.81 - 97	c.97 - 105
Característica	Se divide en una Introducción Adaptada y la Introducción Original.	Comienza en su relativa mayor "F", pero que nos conduce hacia la tónica.	Mantiene la idea original de la introducción propia.	Variación en relación a las técnicas instrumentales.	Mantiene la idea original de la introducción propia.	Cambia el tempo y la tonalidad (Gm)
Área Tonal <sup>67</sup>	i	i	i	i	i	iv
Cadencias <sup>68</sup>	(PAC)	(PAC)	(PAC)	(PAC)	(PAC)	(PAC)

Parte	Parte A	Estribillo	Parte A	Parte B	Parte A	Coda
Compas	c.105-116	c.116 - 132	132 -143	c.143 - 151	c.151 - 162	163 - 195
Característica	Retorno del tempo original, ritmos más rápidos acompañan la melodía original	Mantiene la idea original de la introducción propia.	Variación muy sutiles con relación a la primera Parte A.	Variación de tempo la primera parte B.	Ritmos más rápidos acompañan la melodía original	Incluye elementos propios de la melodía original.
Área Tonal <sup>69</sup>	i	i	i	iv	i	i
Cadencias <sup>70</sup>	(HC) - (PAC)	(PAC)	V7-i (PAC)	(PAC)	(HC) - (PAC)	(PAC)

**Tabla 7 Diseño Formal**

Introducción		Parte A		Estribillo	Parte B	Coda
Adaptada	Original	Frase a	Frase a'	Similitud	Frase a	Similitud
10 Frase a 4 c. (c.1-27)	4 frases a similares a Intro adaptada (c.27-43)	7c. (43 - 49)	6c. (49 - 54)	Similar a Intro Original	9c. (97-105)	Similar a Intro Original

**Tabla 8 División de secciones**

<sup>67</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>68</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.

<sup>69</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>70</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.

## Introducción adaptada



Figura 72 Motivo

La introducción está entre los compases 1 y 27, por otro lado, también se tomó como referencia a la interpretada por la agrupación Ñanda Mañachi, con el requinto en la melodía principal, el bajo eléctrico y la batería con el ritmo en 2/4, en el compás número 19 inicia el acordeón con los bajos. Finalmente en el compás número 25 inicia la guitarra eléctrica con un fade en un acorde de quinta, para terminar en un break.

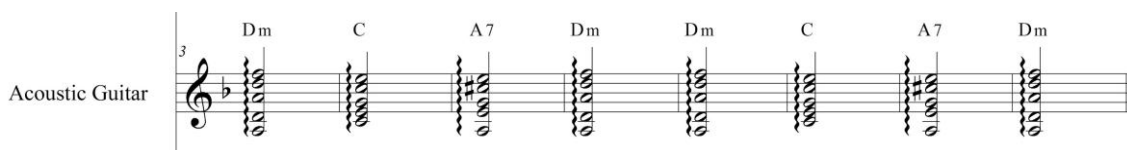


The musical score for the introduction of 'Corazón Equivocado' is presented across six staves, starting at measure 14. The instruments and their parts are as follows:

- Electric Guitar:** Remains silent until measure 25, where it enters with a fade on a fifth chord.
- Requito Guitar:** Plays the main melody throughout the introduction.
- Accordion:** Enters at measure 19, providing a bass line with chords: Dm, Dm, C, C, A7, A7, Dm, Dm, Dm, Dm, C, C, A7, A7.
- Acoustic Guitar:** Provides a rhythmic accompaniment with chords.
- Bass Guitar:** Provides a steady bass line.
- Drum Set:** Provides a consistent 2/4 rhythm.

Figura 73 Introducción adaptada del arreglo Corazón Equivocado

En esta misma subsección también podemos apreciar el uso de acordes a modo de pads en la guitarra acústica.



**Figura 74 Pads (c.3 - 10)**

## Introducción original



**Figura 75 Motivo**

Se encuentra desde el compás 27 y se extiende hasta el compás 43. La melodía principal la realiza la guitarra eléctrica, mientras que la guitarra acústica la acompaña con el rasgueo tradicional del Sanjuanito, aquí resalta el bajo eléctrico y la batería al realizar un ritmo propio del rock, en donde la batería ejecuta semicorcheas con el bombo (doble pedal), se realiza un break he inicia la parte A.



**Figura 76 Introducción, batería y bajo eléctrico marcando semicorcheas**



## Parte A



Figura 77 Motivo

La melodía principal la realiza el requinto, mientras la guitarra eléctrica ejecuta acordes de quinta, mismos que pueden ser tomados como contramelodías, por características como su duración y registro.



Figura 78 Contramelodías (c.50 - 52)

Se repite la introducción y luego la parte A, en donde guitarra eléctrica lleva la melodía principal, aquí se destaca los arpeggios que realiza el requinto con seisillos.



Figura 79 Parte A, arpeggios del requinto (c.70 - 80)

## Parte B



Figura 80 Motivo

En esta sección existe una variación en el tempo a negra =115, donde la melodía principal lo realiza el acordeón; así como también una variación rítmica tanto en el bajo, la guitarra acústica y la batería realizan el ritmo tradicional del sanjuanito.



Figura 81 Parte B, Variación Rítmica (c.79 - 105)

Se repite el estribillo y la parte A, para nuevamente realizar la parte B, pero en esta ocasión la melodía principal la lleva la guitarra eléctrica mientras el requinto elabora un obligato, en esta sección también existe una variación rítmica, misma que es bastante característico del rock, donde destaca el bajo eléctrico y la batería ejecutando semicorcheas.



Electric Guitar

Quinto Guitar

Accordion

Acoustic Guitar

Bass Guitar

Drum Set

**Figura 82 Parte B, Variación melódica y Rítmica (c.143 - 152)**

## Coda

Un elemento que se destaca en la coda (y en las otras secciones en donde ha hecho su aparición) es la contramelodía que realiza el requinto.



Electric Guitar

Requinto Guitar

**Figura 83 Contramelodía (c.173 - 176)**

Se realiza una coda con el estribillo, con variaciones rítmicas y concluyendo en un break.



**Figura 84 Final del arreglo Corazón Equivocado (c.187 - 195)**

### 3.2.4 Esperanza

El arreglo está en una tonalidad de Em, con un tempo de negra = 115

( ♩ = 115 ) y consta de 165 compases, mismos que se dividen de la siguiente manera:

Parte	Introducción	Parte A	Estribillo	Parte B	Estribillo
Compas	c.1 - 7	c.7 - 32	c.32 - 40	c.40 - 61	c.61 - 77
Caracte-rística	Está compuesta por una sola sección	Comienza en su VI, generando así una sonoridad mayor.	Es similar a la introducción.	Trabaja principalmente sobre el III grado.	Variación de la introducción.
Área Tonal <sup>71</sup>	i	VI - i	i	III - i	i
Cadencias <sup>72</sup>	Se mantiene en Em	(PAC)	Se mantiene en Em	(PAC)	V7-i (PAC)

Parte	Solo	Parte A	Estribillo	Parte A	Coda
Compas	c.78 - 93	c.93 - 111	c.111-127	c.127 - 148	c.148 - 165

<sup>71</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>72</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.

<b>Característica</b>	Efectos propios de guitarra eléctrica	Variación instrumental y de tempo con relación a la parte A.	Menor densidad instrumental con relación a la introducción	Variación de la Primera parte A..	Toma elementos propios de la introducción y los varía
<b>Área Tonal<sup>73</sup></b>	i	VI - i	i	VI - i	i
<b>Cadencias<sup>74</sup></b>	V7-I (PAC)	(PAC)	Se mantiene en Em	(PAC)	V7-i (PAC)

Tabla 9 Diseño Formal

Intro	Parte A			Estribillo	Parte B			Solo	Coda	
Fr. a	Fr. a	Fr. b	Fr. b'	Simil	Fr. a	Fr. b	Fr. b'	Fr.	Fr. a	Fr. a'
5c. (c.2-6)	8c. (7 - 16)	9c. (16-24)	9c. (24-32)	Similar a Intro	5c. (40-45)	9c. (45c-53)	9c. (53-61)	1 Fr. continua	Similar a Intro	Similar a intro

Tabla 10 División de secciones

## Introducción



Figura 85 Motivo

A diferencia de los demás arreglos, este no tiene una introducción adaptada. Es similar a la del tema original, la melodía principal lo lleva el requinto, mientras la guitarra eléctrica ejecuta acordes en quintas, la guitarra acústica realiza el rasgueo del Sanjuanito, y el bajo y la batería un ritmo en corcheas.

<sup>73</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>74</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.



Electric Guitar

Requinto Guitar

Accordion

Acoustic Guitar

Bass Guitar

Drum Set

**Figura 86 Introducción al arreglo Esperanza**

En esta sección también podemos observar el uso de un lead in en el compás 6, mismo que se utiliza al momento de repetir la introducción.



Electric Guitar

Requinto Guitar

**Figura 87 lead in (c.3 - 6)**

## Parte A



Electric Guitar

**Figura 88 Motivo**

La melodía principal la lleva la guitarra eléctrica, mientras el requinto realiza los filler, estos dos instrumentos se intercalan con la melodía principal, se mantiene el rasgueo del Sanjuanito, como también el ritmo del bajo y la batería.



Figura 89 Parte A

De la misma forma más adelante podemos ver el uso de fillers en el requinto.



Figura 90 Filler (c.25 - 28)

## Parte B

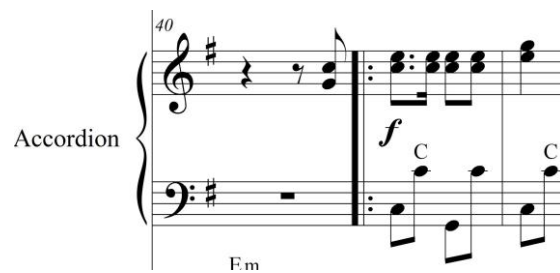


Figura 91 Motivo

En esta sección la melodía principal lo lleva el acordeón, la guitarra eléctrica ejecuta acordes de quinta, se mantiene el rasgueo del Sanjuanito.



Figura 92 Parte B (c.40 - 45)

Así mismo, en esta parte también podemos encontrar el uso de tails como técnica arreglística.



Figura 93 Tails (c.54 - 61)

## Estribillo

Se realiza una variación melódica y armónica tomando como base la introducción, para terminar con un break.





**Figura 94 Variación melódica y armónica tomando como base la introducción del arreglo  
(c.65 - 77)**

## Solo



**Figura 95 Motivo**

Inicia luego del break y consta de 15 compases, existe un cambio de compás de 6/8 a 4/4, en esta sección la guitarra eléctrica realiza un solo, con un efecto de delay, la guitarra acústica realiza arpeggios en los acordes establecidos, el bajo eléctrico ejecuta las notas en redondas (a modo de contramelodías) mientras la batería marca las negras con el ride. Esto es característico de los temas de rock, el cual le da un descanso al tema principal.



**Figura 96 Fragmento del interludio c.78 - 86.**

Seguido de esto se presenta nuevamente el tema A, con un tempo de negra = 80 en donde el acordeón lleva la melodía principal y la misma se intercala con la guitarra eléctrica; por otro lado, también existen variaciones melódicas y armónicas.



**Figura 97 Fragmento el tema A (variaciones)**

A su vez el requinto está realizando diferentes fillers.



**Figura 98 Fillers (c. 95 - 98)**

## Coda

Se realiza una variación melódica y armónica tomando como base la el estribillo.



Figura 99 Final del arreglo Esperanza

En esta sección también podemos apreciar el uso de Obbligatos utilizados como fillers en el acordeón, ya que mientras la melodía está más activa el filler se comporta de una forma más pasiva, y viceversa.



Figura 100 Obbligato (c. 157 - 160)

### 3.2.5 La Venada (La taruga)

El arreglo está en una tonalidad de Dm, con un tempo de negra = 110 (♩ = 110) y consta de 166 compases, distribuidos de la siguiente manera:

Parte	Introducción	Parte A	Estribillo	Parte A	Estribillo	Parte B
<b>Compas</b>	1 - 27	27 - 38	38 - 43	43 - 54	54 - 59	59 - 66
<b>Característica</b>	Consta de una dos partes, una adaptada y la original.	Empieza en un acorde mayor, el cual le otorga su sonoridad característica.	Es igual a la introducción original.	El registro de la melodía se transporta a una octava ascendente.	Similar a la introducción.	Menor densidad instrumental. Trabaja con Gm en su mayoría.
<b>Área Tonal<sup>75</sup></b>	i	VI - i	i	i	i	iv - i
<b>Cadencias<sup>76</sup></b>	Se mantiene Dm	IIb-i (Semicadencia Frigia)	Se mantiene Dm	IIb-i (Semicadencia Frigia)	Se mantiene Dm	IIb-i (Semicadencia Frigia)

Parte	Estribillo	Parte B	Estribillo	Solo	Puente	Estribillo
<b>Compas</b>	66 - 71	71 - 79	80 - 85	85 - 104	104 - 114	115 - 121
<b>Característica</b>	Similar a la introducción original.	Trabaja con Gm en su mayoría.	Es igual a la introducción original.	El registro de la melodía se transporta a una octava ascendente.	Cambios en el tempo, métrica y la armonía.	Variación instrumental con relación a la introducción.
<b>Área Tonal<sup>77</sup></b>	i	VI - i	i	VI-i	iv - i	i
<b>Cadencias<sup>78</sup></b>	Se mantiene Dm	IIb-i (Semicadencia Frigia)	Se mantiene Dm	IIb-i (Semicadencia Frigia)-Mantiene Dm	IIb-i (Semicadencia Frigia)	Se mantiene Dm

Parte	Parte A	Estribillo	Parte B	Estribillo	Parte B	Coda
<b>Compas</b>	121 - 132	132 - 137	137 - 144	144 - 149	155 - 156	156 - 166

<sup>75</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>76</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.

<sup>77</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>78</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.

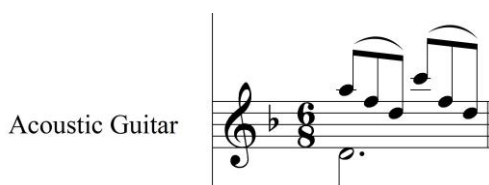
<b>Característica</b>	Melodía dividida entre el acordeón y el requinto.	Es igual a la introducción original.	Menor densidad instrumental. Trabaja con Gm en su mayoría.	Variación de la Introducción.	Se trabaja en Gm, dándole un carácter muy diferenciado con la parte A y el estribillo.	Es similar a la introducción y estribillos
<b>Área Tonal<sup>79</sup></b>	VI - i	i	iv - i	i	iv - i	i
<b>Cadencias<sup>80</sup></b>	IIb-i (Semicadencia Frigia)	Se mantiene Dm	IIb-i (Semicadencia Frigia)	Se mantiene Dm	IIb-i (Semicadencia Frigia)	Cadencia Imperfecta VII - i

**Tabla 11 Diseño Formal**

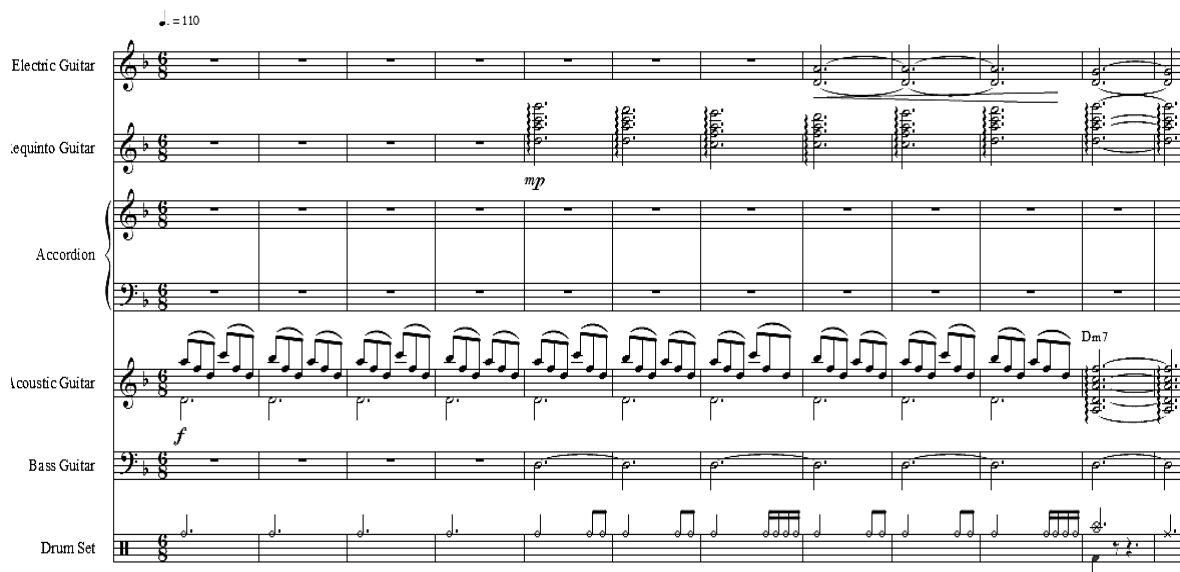
Introducción		Parte A	Estribillo	Parte B	Solo		Puente	Coda	
Adaptada	Original	Frase continua	Similitud	Frase a	Frase a	Frase b	Frase continua	Frase a	Frase a'
a 12c. (c.1-12) b 9c.(12-20)	4c. (22-27)	1 frase	Similar a Introducción	1 frase	12c. (85-96)	Similar intro original 9c (85 - 104)	1 Frase	Similar a Introducción	Similar a introducción

**Tabla 12 Distribución de Secciones**

## Introducción adaptada



♩ = 110



Electric Guitar

Requinto Guitar

Accordion

Acoustic Guitar

Bass Guitar

Drum Set

**Figura 102 Primera parte de la introducción adaptada (c.1 - 12)**

La segunda parte de la introducción inicia con la guitarra eléctrica (Compás 13) realizando acordes de quinta, acompañada por la guitarra acústica (misma que realiza pads), la batería marca los 6/8 con el hit-hat y luego con la caja, finalmente todos los instrumentos terminan con un break.



Electric Guitar

Requinto Guitar

Accordion

Acoustic Guitar

Bass Guitar

Drum Set

**Figura 103 segunda parte de la introducción adaptada (c.13 - 20)**

## Introducción Original



Figura 104 Motivo

Se emplea el requinto y el acordeón para llevar la melodía principal, en la parte rítmica se destaca la batería que realiza corcheas con el doble pedal y negras en el ride otorgándole una sonoridad típica del rock, esto a su vez está acompañada con el ritmo del bajo.



Figura 105 Introducción del tema

Previo a esta sección aparece un lead in en el requinto.

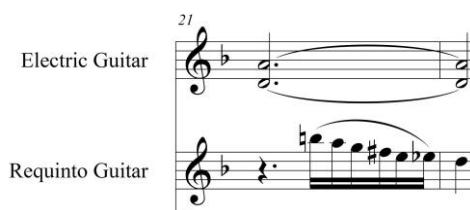


Figura 106 Lead in c.21

## Parte A



Figura 107 Motivo

La melodía principal lo lleva la guitarra eléctrica, mientras el requinto realiza un filler, la guitarra acústica inicia con el rasgueo tradicional del Capishca, el ritmo de la batería varía con relación la introducción, ahora ejecuta corcheas con el bombo y el hit-hat.



Figura 108 Fragmento de la parte A

A continuación está el estribillo y luego la parte A con una variación melódica que la realiza la guitarra eléctrica.

Antes de ingresar a esta parte plenamente se utiliza un lead in.

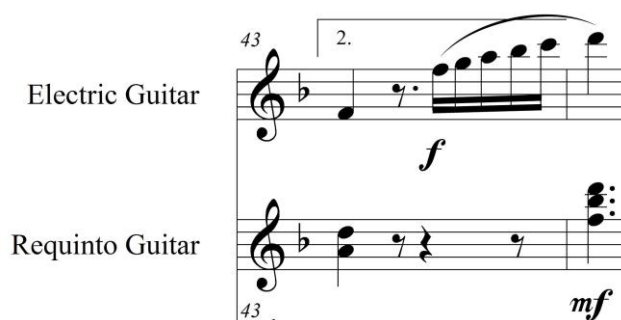


Figura 109 Lead in (c.43)



## Parte B

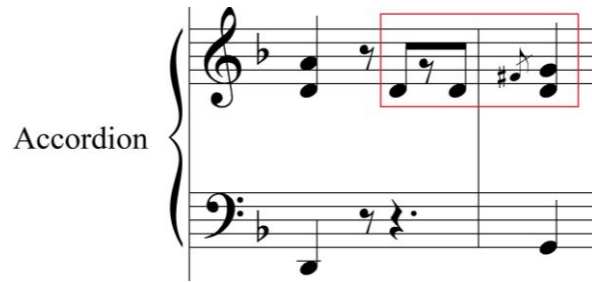


Figura 110 Motivo

En esta parte el acordeón lleva la melodía principal mientras el requinto continúa con un obligato y la guitarra eléctrica lleva las corcheas en palm mute, se mantiene el rasgueo tradicional el Capishca.



Figura 111 Parte B (c.59 - 66)

## Solo



Figura 112 Motivo

Previamente a esta parte se presenta nuevamente el estribillo, y para la sección de *solo* se trabaja con elementos de la parte A, los cuales terminan con un break, e inmediatamente se utilizan elementos del estribillo, pero con la diferencia que ahora la guitarra eléctrica realiza la melodía principal, incluyendo también ciertos pasajes de notas y arpeggios rápidos, esto con la finalidad de generarnos un carácter de virtuosismo.

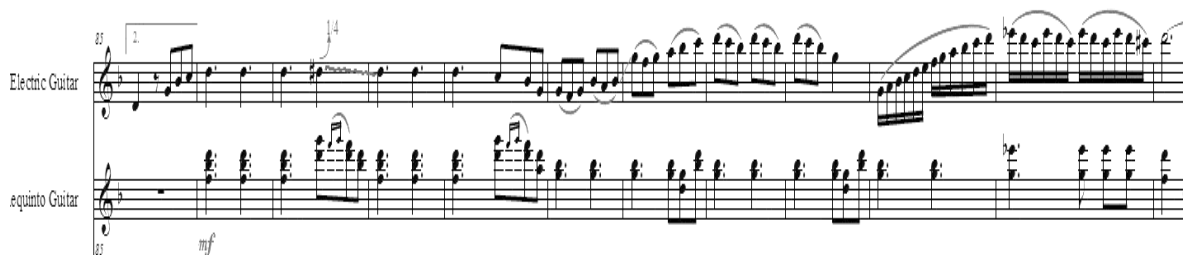


Figura 113 Solo de guitarra

## Interludio o Puente<sup>81</sup>

Luego del break inicia el interludio que consta de 10 compases a un tempo de negra=75 y un cambio de compás a 4/4, en esta parte sobresale el solo del requinto mientras va acompañada con acordes de quinta en la guitarra eléctrica (a modo de contramelodía), también se da un cambio de ritmo en el bajo y la batería.

Esto también es muy característico en los temas de rock, se aprovecha para darle un ambiente de menor tensión a la canción para luego volver al tema principal.

<sup>81</sup> El término interludio o puente se utiliza en canciones populares para referirse a una sección instrumental (generalmente) que conecta dos partes, misma que se diferencia del solo por no tener un carácter de “virtuosismo” sobre algún instrumento, además, en varios solos se suele tener como principal característica, el hecho de que varios instrumentos que conforman la obra junto con el solista están en silencio.

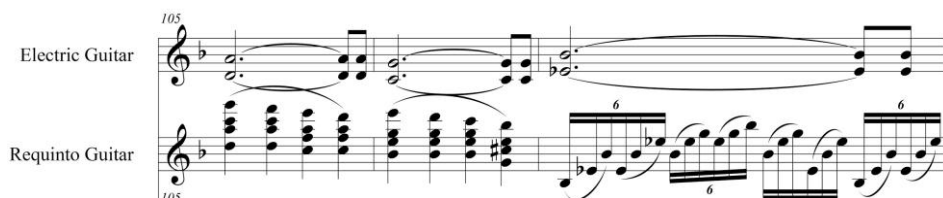


Figura 114 Contramelodía (c.105 - 106)



Figura 115 Fragmento 1 del interludio



Figura 116 Fragmento 2 del interludio

Vuelve al estribillo retomando el compás de 6/8 y el tempo original con una variación melódica, el cual lo realiza la guitarra eléctrica con acordes de quinta.



**Figura 117 Estribillo, variación melódica**

Se repite la parte A, con variaciones armónicas, al repetir la parte B se realiza una variación rítmica dándole un toque más tradicional del Capishca, que se ve reflejada en la batería y el bajo eléctrico



**Figura 118 Parte B variación rítmica**

Se presenta nuevamente el estribillo con otra variación rítmica, en donde la batería ejecuta golpes en la caja también dándole un ritmo característico del capishca.



Figura 119 Introducción, variación rítmica

## Coda

El arreglo concluye con una coda basada en los estribillo que consta de 10 compases.



Figura 120 Final del arreglo La Venada



### 3.2.6 El Simiruco

El arreglo está en una tonalidad de Bm, con tempo de negra con punto = 105 ( ) y consta 143  $\text{♩} = 105$  compases., divididos de la siguiente manera:

Parte	Introducción	Parte A	Estrillo	Parte A	Estrillo	Parte B
Compas	1 - 21	21 - 31	31 - 40	43 - 50	50 - 58	58 - 73
Característica	Consta de dos partes, una adaptada y la original.	Empieza en un acorde mayor, el cual le otorga su sonoridad característica.	Es igual a la introducción original.	Es una variación marcada de la parte A, se modifica la armonía.	Similar a la introducción original, pero con algunos adornos melódicos.	Se caracteriza por la progresión de D#º - Em.
Área Tonal <sup>82</sup>	v	III - i	v	i	v	i
Cadencias <sup>83</sup>	Se mantiene Bm	Semnicadencia	Se mantiene Bm	Semnicadencia	Se mantiene Bm	Cadencia Imperfecta (VIIº-I) - Semicadencia

Parte	Estrillo	Parte A	Estrillo	Parte B	Coda
Compas	73 - 87	87 - 97	98 - 102	102 - 117	123 - 143
Característica	Incluye una modulación hacia Cm hasta el final.	Variaciones melódicas.	Mantiene elementos de la introducción original.	Modula hacia Fm y regresa a Cm.	Con características similares a un solo.
Área Tonal <sup>84</sup>	v	VI - i	i	iv - i	i
Cadencias <sup>85</sup>	Se mantiene en Bm y Cm	Cadencia Plagal	Se mantiene Cm	Cadencia Perfecta - Cadencia Plagal	Se mantiene Cm

**Tabla 13 Diseño Formal**

Intro		Parte A	Estrillo	Parte B	Solo	Coda
-------	--	---------	----------	---------	------	------

<sup>82</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>83</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.

<sup>84</sup> Este término hace referencia al grado en el cual se esté trabajando en esta sección.

<sup>85</sup> Solamente se tomarán en cuenta las cadencias finales de cada parte.

Adaptada	Original	Fr. a	Simil	Fr. a	Fr. b	Fr.	Fr. a1 -2-3-4
12c. (c.1-12)	8c. (c.13-20)	11c. (c.21-31)	Similar a Intro Original	5c. (58-63)	11c. (c.63-73)	1 Fr. continua	5c. (c.123-127)

Tabla 14 Distribución de Secciones

### Introducción adaptada



Figura 121 Motivo

El arreglo comienza con un solo de batería, para luego iniciar con el bajo eléctrico realizando arpeggios, finalmente concluyen con un break.



Figura 122 Introducción adaptada, arreglo El Simiruco

### Introducción Original



Figura 123 Motivo

La melodía principal es desarrollada por la guitarra eléctrica mientras el requinto realiza obligatos, la guitarra acústica ejecuta el rasgueo tradicional del Capishca, el bajo eléctrico y la batería marcan el ritmo en corcheas.

Figura 124 Introducción del arreglo El Simiruco (c.13 - 21)

### Parte A



Figura 125 Motivo

El requinto lleva la melodía principal, la guitarra eléctrica realiza acordes de quinta, el rasgueo tradicional del Capishca se mantiene.



**Figura 126 Parte A**

Continúa con el estribillo, con una variación en el requinto, la guitarra eléctrica realiza la melodía principal una octava arriba a diferencia de la primera introducción.



**Figura 127 Introducción, variación en la melodía y el requinto**



## Parte A´

Se trata de una variación de la Parte A, en donde el acordeón lleva la melodía principal, mientras el requinto continúa con el obbligato, y también se mantiene el rasgueo del Capishca.



Electric Guitar

Requinto Guitar

Accordion

Acoustic Guitar

40

mf

f

mp

Bm C G C G G F#m D Em G F#m D Em C Bm

Figura 128 Parte A´

Dentro de esta parte podemos señalar por ejemplo los fillers como principales técnicas arreglísticas, mismos que son elaboradas por el acordeón.



Electric Guitar

Requinto Guitar

Accordion

46

Figura 129 Fillers Acordeón (c.46-48)

## Parte B

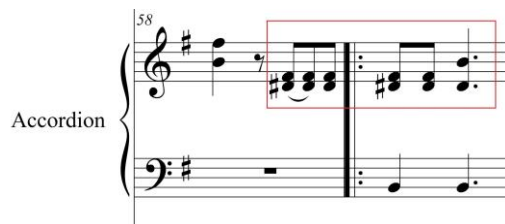


Figura 130 Motivos

En esta parte se realiza algo propio del rock, en donde la guitarra eléctrica ejecuta acordes de quinta y la batería con el doble pedal realizan semicorcheas, la melodía principal la lleva el acordeón, y el requinto elabora una melodía secundaria; los acordes utilizados en la armonía son Ebdim y Em.



Figura 131 Parte B

## Estribillo: Cambio de tonalidad

Luego de realizar el estribillo en Bm, se repite la misma, pero en la tonalidad de Cm, y a partir de aquí ésta se mantiene hasta el final, la guitarra eléctrica elabora una melodía secundaria a modo de contramelodía.



**Figura 132 Introducción: cambio de tonalidad**

### Parte A: Variación melódica

A continuación vuelve a la parte A, pero con una variación melódica y rítmica que la realiza la guitarra eléctrica, mientras el requinto continúa realizando un obligato.



**Figura 133 Parte A, variación melódica**

### Parte B: Variación rítmica y melódica

Se realiza cambios en el ritmo, la batería deja de ejecutar el ritmo y realiza golpes en los toms, la armonía cambia a diferencia de la parte B anterior ejecutando acordes de C y Fm, el requinto lleva la melodía principal en una dinámica en mezzoforte (mf) y el resto de los instrumentos en mezzopiano (mf).



**Figura 134 Parte B, variación rítmica y armónica.**

## Coda

El arreglo concluye con una coda que consta de 20 compases, en este final se mantiene el tempo y la tonalidad de Cm, ya no se ejecuta el rasgueo del Capishca y la guitarra acústica realiza un rasgueo en los acordes dados.<sup>86</sup>

Con la finalidad de otorgarle aún mayor tensión a la sección final de la obra, se ha colocado un break parcial, en donde solamente la batería no interviene en el mismo.



**Figura 135 Break (c.141)**

<sup>86</sup> El final se toma como referencia a temas interpretados por la banda Dream Theater, entre otras bandas.  
José Froilán Palaguachi Carabajo



**Figura 136 Primer fragmento final del arreglo El Simiruco**



**Figura 137 Segundo Fragmento final del arreglo El Simiruco**

## Conclusiones y Recomendaciones

El desarrollo de este proyecto y su finalización nos han llevado a tomar en cuenta diferentes puntos, como la fiabilidad de fusionar los géneros ecuatorianos con el Rock (y cualquier música extranjera en general), además de comprobar la versatilidad que tienen diferentes ritmos de nuestro país para ser interpretados dentro de una banda de rock, de manera que sean proyectados a modo de fusión.

Por lo tanto podemos afirmar que la música tradicional ecuatoriana puede adaptarse a los géneros musicales foráneos, en este caso el rock, puesto que todos los arreglos presentes en nuestro trabajo tienen interpretaciones y técnicas utilizadas dentro del mismo de manera satisfactoria, desde luego, sin dejar de lado la esencia de la música tradicional ecuatoriana; a la vez que gracias a este trabajo es posible darse cuenta que la música tradicional ecuatoriana es muy adaptable a las tendencias musicales propias de la globalización como el rock, y de esta manera poder introducirse hacia otros medios de difusión universales como la radio y la televisión.

También debemos acotar que es posible registrar estas fusiones usando la notación escolástica, es decir, mediante partituras, incluyendo de esta manera el material musical aquí desarrollado en el ámbito académico, con la finalidad de que varias personas puedan nutrirse de los elementos aquí expuestos. Además del principal componente de este tema (los arreglos), también se puede adquirir información sobre técnicas arreglisticas, instrumentales, y análisis musical, mismas que han sido recopiladas de diferentes autores, y que hoy en día tienen un peso sumamente importante para cualquier persona que quiera informarse sobre el campo arreglístico musical.



Por otro lado, también se recomienda este trabajo a futuros arreglistas e investigadores con procesos experimentales que puedan fusionar distintos géneros con la música tradicional ecuatoriana, de tal manera que adquieran diversas herramientas, y así tengan la capacidad de abrirse nuevas posibilidades musicales.

Y finalmente, se sugiere utilizar el resultado de este trabajo como material pedagógico, ya que como lo hemos mencionado, dentro de este proyecto se incluyen diversos conceptos y técnicas desarrolladas por diferentes músicos, de tal manera que los estudiantes de música puedan nutrirse de lo aquí expuesto.

## Bibliografía

- Aguirre, M. G. (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito-Ecuador.
- Aguirre, M. G. (2005). Géneros y repertorios musicales mestizos. En *Breve Historia de la Música del Ecuador* (págs. 163 - 198). Quito-Ecuador.
- Candé, R. d. (2000). Nuevo diccionario de la música (I) Terminos musicales. En *Terminos musicales* (págs. 19 -128). Barcelona-España.
- Candé, R. d. (2000). *Nuevo diccionario de la música (I) Términos musicales*. Barcelona-España.
- Copperwaite, P. C. (2009). *Curso Completo de Guitarra Rock*. Londres, Reino Unido: UBEdeció.
- Cruz, K. W. (2013). La Antología de la Musica Nacional. En *La Musica Nacional - Identidad, mestizaje y migracion en el ecuador* (págs. 71 - 74). Quito.
- Cruz, K. W. (2013). *La Música Nacional - Identidad, mestizaje y migracion en el Ecuador*. Quito-Ecuador.
- Day, M. P. (2012). *Teoria Musical para Dummles*. Bogota, Colombia: Linotipia Bolivar.
- FERRANTE, S. (2002). *Slap*.
- Gutierrez, P. G. (2002). Arreglos. En P. G. Gutierrez, *Enciclopedia de la musica Ecuatoriana tomo I*. Quito-Ecuador.
- Gutierrez, P. G. (2002). Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo I. En P. G. Gutierrez, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana tomo I* (págs. 26 - 394). Quito-Ecuador.
- Gutierrez, P. G. (2004-2005). *Enciclopedia de la musica Ecuatoriana tomo II*. Quito-Ecuador.
- Gutierrez, P. G. (2004-2005). Requinto. En P. G. Gutierrez, *Enciclopedia de la musica Ecuatoriana tomo II* (pág. 1178). Quito-Ecuador.
- Kawakami, G. (s.f.). *Gía práctica para arreglos de la música popular*. Tokyo, Japan.
- Latham, A. (2002). Arreglo. En A. Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*.
- Latham, A. (2002). *Diccionario Enciclopédico de la Música*.
- Leandro. (s.f.). *Curso de Guitarra Eléctrica PDF*. Recuperado el 30 de Noviembre de 2015
- Parragon. (2012). Acordes de Quinta. En Parragon, *La guitarra de rock* (pág. 22). Reino Unido.
- Parragon. (2012). *La Guitarra de Rock*. Barcelona-España.
- Puerto, J. L. (2015). *Manual de la Guitarra*. Valencia, España: PILES, Editorial de Música S. A.
- Roberto Moscoso, W. N. (2010). *Proceso de Creación, Difusión e Impacto de la Música Rock en la Ciudad de Cuenca*. Cuenca: Universidad de Cuenca. Cuenca-Ecuador.
- Zamacois, J. (2003). *Curso de formas musicales*. Madrid, España: IDEAMPUSICA EDITORES, S.L.





## Fuentes electrónicas

- *El demonio blanco de la tetera verde*. (30 de Octubre de 2014). Recuperado el 10 de Marzo de 2016, de <https://eldemonioblancodelateteraverde.wordpress.com/2014/10/30/la-apropiacion-cultural-que-es-y-como-evitarla/>
- Saltos, R. (21 de Enero de 2014). LOS GATOS DE CHIMBO EN EXPRESARTE. *Expresarte*. Recuperado el 20 de Septiembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=1kY0fdp4Arg>
- Cargua, J. (21 de Septiembre de 2014). *Youtube*. Recuperado el 12 de Septiembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=XetawzhxMlk>
- *Docsetools*. (s.f.). Recuperado el 29 de Marzo de 2015, de Docsetools: [http://docsetools.com/articulos-de-todos-los-temas/article\\_35802.html](http://docsetools.com/articulos-de-todos-los-temas/article_35802.html)
- *eltiempo*. (16 de Noviembre de 2013). Recuperado el 30 de Marzo de 2015, de *eltiempo*: <http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/132737-camaleones-inmersos-en-el-rock/>
- *Escribircanciones*. (25 de junio de 2009). Recuperado el 20 de Diciembre de 2015, de <http://www.escribircanciones.com.ar/icomocomponer-musica/116-tecnicas-de-guitarra.html>
  - García, A. (17 de Marzo de 2014). *La Toquilla*. Obtenido de <http://www.latoquillaecuador.com/index.php/biografia/8-mas-de-un-ano>
- *La Hora Nacional*. ( 5 de Febrero de 2005). Recuperado el 3 de Abril de 2015, de *La Hora Nacional*: [http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/992365/-1/Curare%3A\\_%C2%A1Vuelve\\_en\\_vivo\\_carajo!.html#.VTkAwpNuwYe](http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/992365/-1/Curare%3A_%C2%A1Vuelve_en_vivo_carajo!.html#.VTkAwpNuwYe)
- Höchemer, A. (21 de Agosto de 2013). *elepe*. Recuperado el 20 de Marzo de 2015, de *elepe*: <http://www.elepe.com/noticia/breve-historia-del-rock-930>
- *Escribircanciones*. (25 de junio de 2009). Recuperado el 20 de Diciembre de 2015, de <http://www.escribircanciones.com.ar/icomocomponer-musica/116-tecnicas-de-guitarra.html>
- LUJUFHER. (3 de febrero de 2009). *ecua-torianisimo2*. Recuperado el 30 de Marzo de 2015, de *ecua-torianisimo2*: <http://ecua-torianisimo2.blogspot.com/2009/02/chaucha-kings.html>
- *musicnotes.com*. (s.f.). Obtenido de <http://www.musicnotes.com>
- Piro, L. (26 de Abril de 2009). *Lagaceta*. Recuperado el 1 de Abril de 2015, de *Lagaceta*: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/323900/espectaculos/ldquoofusion-generos-musicales-permite-ir-hacia-nuevas-fronterasrdquo.html>
- Saltos, R. (21 de Enero de 2014). LOS GATOS DE CHIMBO EN EXPRESARTE. *Expresarte*. Recuperado el 20 de Septiembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=1kY0fdp4Arg>
- Online, M. E. (11 de Febrero de 2013). *Youtube*. Recuperado el 10 de Septiembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=bljgwZ9OL7g>
- Cargua, J. (21 de Septiembre de 2014). *Youtube*. Recuperado el 12 de Septiembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=XetawzhxMlk>
- terricol. (12 de Septiembre de 2009). *Youtube*. Recuperado el 20 de Septiembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=t18KLQC223c>
- Saavedra, M. (11 de Febrero de 2011). *Youtube*. Recuperado el 10 de Octubre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=VgQ2skCX-pc>
- Pabloayol. (19 de Junio de 2009). *Youtube*. Recuperado el 22 de Octubre de



- 2015, de [https://www.youtube.com/watch?v=ThmAfydh\\_AI](https://www.youtube.com/watch?v=ThmAfydh_AI)
- Octubre de 2015, de [https://www.youtube.com/watch?v=cD0cE32g\\_68](https://www.youtube.com/watch?v=cD0cE32g_68)
  - Sulobee. (3 de Enero de 2008). *Youtube*. Recuperado el 29 de Octubre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=VrZtT4QtYIM>

## Videografía

- Sam Dunn, S. M. (Dirección). (2005). *Metal - A head banger`s journey* [Película].

## Figuras

- La mayoría de la figuras son extraídos del software “Finale”, realizados por José F. Palaguachi C.

**Anexos:**

Escore de cada uno de los arreglos

Score

## Amor Imposible

Albazo

Luis A. Valencia  
José Palaguachi

♩. = 105

Electric Guitar

Requinto Guitar

Accordion

Acoustic Guitar

Bass Guitar

Drum Set

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

mp

1.

Dm Am F dim G/F E dim A dim Dm A7 Dm

Rasgeo de Albazo: Compaz 16 Ac. Gtr, repetir en los compases con //©

2

## Amor Imposible

15 2.

E.Gtr.

Req.

*f*

*mf*

15

Acc.

*mp*

R. Albazo

15

Ac.Gtr.

*ap*

*B $\flat$*

*B $\flat$*

*F*

*mf*

*A 7*

*mp*

Bass

15

D. S.

23

E.Gtr.

1.

2.

Req.

23

Acc.

*mp*

*F*

*F*

*F*

*F*

*Dm*

23

Ac.Gtr.

*F*

*F*

*F*

*Dm*

Bass

23

D. S.

## 3

105



106

## 5

107

6

## Amor Imposible

69

E.Gtr.

Req.

mf

Acc.

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

77

E.Gtr.

Req.

mf

Acc.

mp

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

1. 2.

F B $\flat$  B $\flat$  F A7

F F F F Dm

Dm



## Amor Imposible

7

83

E. Gtr. *f*

Req. *mf*

Acc. *f* A7

Ac. Gtr. *mp* Dm Am F dim G/F E dim A dim Dm A7 Dm A7

Bass

D. S.

89

E. Gtr.

Req. *mf*

Acc. A7 A7 A7 A7 A7 A7 A7

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

8 Amor Imposible

96

E.Gtr.

Req.

Acc.

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

103

2.

mp

mp

Dm Dm Am F dim G/F E dim A dim Dm A7 Dm

mp

103

D. S.



Amor Imposible

109

E.Gtr. *f*

Req.

Acc.

Ac.Gtr. *mp* Dm F C Dm A7Dm F C Dm

Bass *mp* T T T P T T P

D. S.

117

E.Gtr. *f*

Req. *f*

Acc.

Ac.Gtr. *mp* Dm B $\flat$  C A7 G Dm *f*

Bass *f*

D. S. *f*

Score

## Azogueñita

Albazo

Aurelio Ochoa

José Palaguachi

$\text{♩} = 105$

Electric Guitar

Requinto Guitar

Accordion

Acoustic Guitar

Bass Guitar

Drum Set

E.Gtr.

Req.

Acc.

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

Em D C D Em mf R. Albazo ap B7

mp

Em B7 A G F# Em C C

Rasgeo de Albazo: Compás 7 Ac. Gtr. repetir en los compases con //

©



2

## Azogueñita

17

E.Gtr.

Req.

mf

Acc.

f

G

Ac.Gtr.

C C C C G

Bass

D. S.

24

E.Gtr.

Req.

Acc.

G B7 Em mp G

Ac.Gtr.

G G G G B7 Em Em G

Bass

D. S.



## 3

114

4 Azogueñita

E.Gtr. 47 *mp*

Req. *mp*

Acc. 47 *f* B7 B7 B7 B7 G B7 Em

Ac.Gtr. 47 Em Em B7 B7 B7 B7 G B7 Em

Bass

D. S. 47

E.Gtr. 56 *mf*

Req. *f*

Acc. 56

Ac.Gtr. 56 Em Em B7 Em Em Em B7

Bass

D. S. 56



## Azogueñita

5

64

E.Gtr. *f*

Req. *mp*

Acc.

Ac.Gtr. B7 B7 B7 B7 G B7 Em Em

Bass

D. S.

73

E.Gtr. *mp*

Req.

Acc. B7 B7 B7 B7 G B7 Em

Ac.Gtr. B7 B7 B7 B7 G B7 Em

Bass

D. S.





117

## Azogueñita

7

94

E.Gtr.

Req.

Acc.

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

102

E.Gtr.

Req.

Acc.

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

Em D C

C C C C C C C

*mf*

*f*

*mp*

G G G G G G B7 Em

C G G G G G B7 Em



Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Azogueñita'. The score is written for a band consisting of Electric Guitar (E.Gtr.), Requinto (Req.), Accordion (Acc.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Bass, and Double Bass (D. S.). The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 94 and ends at measure 101. The second system starts at measure 102 and ends at measure 109. The E.Gtr. part has melodic lines with some grace notes. The Req. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Acc. part has a simple harmonic accompaniment. The Ac.Gtr. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a simple harmonic accompaniment. The D. S. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *mf*, *f*, and *mp*. Chord symbols like Em, D, C, G, B7, and C are placed above the corresponding parts.

8

Azogueñita

110

E.Gtr.

Req.

*mf*

110

Acc.

*f*

110

Ac.Gtr.

Em G G G G G B7 Em

Bass

D. S.

118

E.Gtr.

*mf*

Req.

*f*

118

Acc.

118

Ac.Gtr.

Em Em B7 Em Em B7 Em

Bass

D. S.

118

## Azogueñita

9

126

E.Gtr.

Req.

126

Acc.

126

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

134

E.Gtr.

Req.

134

Acc.

134

Ac.Gtr.

Bass

D. S.

134

Em

Em

B7

Em

Em

B7

Em

Em

D

B7

Em

f

f

f

f

3

3





2

## Corazón Equivocado

22

E. Gtr.

Req.

22

Acc.

Dm Dm Dm Dm C C A7 A7

Ac. Gtr.

R. Sanjuanito

C ap ap A7 Dm

Bass

D. S.

32

E. Gtr.

Req.

32

Acc.

Dm C A7 Dm Dm C A7 Dm Dm

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

## Corazón Equivocado

3

41

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

51

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

Chords: C, A7, Dm, F, Dm, Dm, Dm, F, F, A7, Dm, Dm, C

Dynamic: *f*

Rehearsal marks: 1., 2.

4 Corazón Equivocado

E. Gtr. *61*

Req. *mf*

Acc.

Ac. Gtr. *61* A7 Dm Dm C A7 Dm Dm C

Bass

D. S. *61*

E. Gtr. *69*

Req. *f* *mp* *mp* *3* *6*

Acc.

Ac. Gtr. *69* A7 F Dm Dm Dm F

Bass

D. S. *69* *f*





## 5

125

6 Corazón Equivocado

$\text{♩} = 115$

95

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

105  $\text{♩} = 125$

1. 2.

*f* *mp* *mf*

*f* *mp* *f*

F A7 Dm Dm Dm *mp* F F



## Corazón Equivocado

7

114

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

124

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

*f*

*mf*

*mf*

*f*

A7 Dm Dm Dm C A7 Dm Dm C A7

Dm Dm C A7 Dm Dm C A7

8

## Corazón Equivocado

133

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

142

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

Chords: F, A7, Dm, Dm, Dm, mp, F, F, A7

Chords: Dm, Dm, B $\sharp$ , D, Gm, B $\sharp$ , D, Gm, B $\sharp$ , D, Gm, B $\sharp$ , D, Gm

Dynamic markings: *mp*, *f*, *f*

Rehearsal marks: 133, 142

First and second endings are indicated for measures 133-141 and 142-151.



## Corazón Equivocado

9

152

E. Gtr. *mp* *mf*

Req.

Acc. *f* F F A7 Dm

Ac. Gtr. F A7 Dm Dm Dm F F A7 Dm Dm

Bass

D. S.

163

E. Gtr.

Req. *f*

Acc. *mf* Dm Dm C C A7 A7 Dm Dm Dm Dm C C

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

10

## Corazón Equivocado

170

E. Gtr.

Req.

mf

Acc.

A7 A7

Ac. Gtr.

Dm Dm C A7 Dm Dm

Bass

D. S.

177

E. Gtr.

Req.

Acc.

C A7 Dm Dm C A7 Dm

Ac. Gtr.

Bass

D. S.



## 11

131

Esperanza  
Sanjuanito

Luis A. Valencia  
José Palaguachi

Electric Guitar

Requinto Guitar

Accordion

Acoustic Guitar

Bass Guitar

Drum Set

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

R. Sanjuanito

Em

Em

Em

Em

Em

G

D

Em

D

Em

C

D

G

C

D

G

G

Rasgeo de Capishca: Compaz 3 Ac. Gtr. repetir en los compases con //



2 Esperanza

E. Gtr. 22

Req. 22

Acc. 22

Ac. Gtr. 22

Bass 22

D. S. 22

E. Gtr. 34

Req. 34

Acc. 34

Ac. Gtr. 34

Bass 34

D. S. 34

*f* *mf* *f* *mp* *mf* *f*

G B7 Em D Em C D G C D G G G B7 Em Em

Em Em Em Em Em Em Em C C C D G G

## Esperanza

3

46

E. Gtr. *mf*

Req. *f* *mf*

Acc. *f* *D* *G* *C* *D* *G*

Ac. Gtr. *C* *D* *G* *C* *D* *G* *G* *G* *B7* *Em* *D* *Em* *C* *D* *G* *C* *D* *G*

Bass

D. S. *mf* *f*

58

E. Gtr. *mf* *f*

Req. *f* *f*

Acc. *G* *G* *B7*

Ac. Gtr. *G* *G* *B7* *Em* *Em* *Em* *Em* *Em* *Em* *D* *D*

Bass

D. S. *mf* *f*

135

Esperanza

5

*♩ = 80*

87

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

95

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

*mf*

*f*

*mp*

*mf*

G D B7 Em Em

G D G D B7 Em

*mp*

*mf*

6 Esperanza  $\text{♩} = 115$

105

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

116

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

116

E m

E m

E m 7

E m 9

E m

*f*

*mf*





## Esperanza

7

128

E. Gtr. *mf* *mf*

Req. *mf* *f*

Acc. *f*

Ac. Gtr. C C C D G G C D G C D G G G B7

Bass

D. S. 128

140

E. Gtr.

Req. *mf* *f* *mf*

Acc. *f*

Ac. Gtr. Em D Em C D G C D G G G B7 Em Em Em

Bass

D. S. 140



139

Score

## La Venada

Capishca

Anonimo

José Palaguachi

♩ = 110

Electric Guitar

Requinto Guitar

mp

Accordion

Acoustic Guitar

f

Bass Guitar

Drum Set

11

E. Gtr.

Req.

11

Acc.

11

Ac. Gtr.

Dm7

Bass

11

D. S.

Rasgeo de Capishca: Compaz 28 Ac. Gtr. repetir en los compases con //

©



141

## La Venada

3

33

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

40

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

mf

mp

f

Dm

B $\flat$

1. 2.

Dm

B $\flat$

4 La Venada

E. Gtr. 47

Req. 47

Acc. 47 *mf*

Ac. Gtr. 47 B $\flat$  D Gm Gm Gm Gm Gm E $\flat$  Dm

Bass

D. S. 47

E. Gtr. 55 *mf* 1. 2. 8 $\frac{1}{2}$  *mf*

Req. 55 *mf*

Acc. 55 Dm Dm Dm Dm *f* Gm Gm

Ac. Gtr. 55 *mp* Gm Gm

Bass

D. S. 55



## 5

144



145

La Venada 7

91

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

*mf*

*mp*

*Dm* *Gm* *E<sub>b</sub>* *Dm*

*Dm* *Dm* *Dm* *Dm* *Dm* *Dm* *Dm*

*mp*

8 La Venada

$\text{♩} = 75$

104

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

108

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

Chords: Dm, C, E $\flat$ , B $\sharp$ , Cm, Cm, A, F, G



La Venada  
♩ = 110

9

112

E. Gr.

Req.

Acc.

Ac. Gr.

Bass

D. S.

119

E. Gr.

Req.

Acc.

Ac. Gr.

Bass

D. S.

Chords: E<sup>b</sup>, D<sup>m</sup>, D<sup>m</sup>, C, D<sup>m</sup>, D<sup>m</sup>, D<sup>aus</sup>, B<sup>b</sup>, F, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, D, G<sup>m</sup>

Dynamic: *f*



149

## 11

150

151

Score

## El Simiruco

Capishca

César Baquero  
José Palaguachi

$\text{♩} = 105$

Electric Guitar

Requinto Guitar

Accordion

Acoustic Guitar

Bass Guitar

Drum Set

10

E. Gtr.

Req.

10

Acc.

10

A. Gtr.

Bm

R. Capishca

ap

ap

Bm

Bass

10

D. S.

Rasgeo de Capishca: Compaz 15 Ac. Gtr. repetir en los compases con //

©

2

El Simiruco

18

E. Gtr.

Req.

18

Acc.

18

Ac. Gtr.

Bm

G

Em

Bass

18

D. S.

24

E. Gtr.

Req.

24

Acc.

24

Ac. Gtr.

G

Em

G

Em

G

Em

C

Bass

24

D. S.

*f*

*mf*



## El Simiruco

3

31

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

38

1. 2.

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

*f*

*mf*

*f*

*mp*

Bm

Bm

Bm

Bm

C

G

C

G

4

## El Simiruco

45

E.Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

53

E.Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

Chords: G, F#m, D, Em, C, Bm

Dynamic: *f*

Dynamic: *mf*



## El Simiruco

5

59

E. Gtr. *mf*

Req. *mf* *f*

Acc. *f*

59 D<sup>#</sup>dim Em D<sup>#</sup>dim Em Em C G

A. Gtr. *mp* *mp*

Bass *mf*

D. S. *mf*

66

E. Gtr. *f*

Req.

Acc.

66 C G G F<sup>#</sup>m D Em G F<sup>#</sup>m D Em C Bm

A. Gtr.

Bass

D. S.



157

## El Simiruco

7

87

E. Gtr.

Req.

Acc.

A c. Gtr.

Bass

D. S.

95

E. Gtr.

Req.

Acc.

A c. Gtr.

Bass

D. S.

1. 2.

*f*

*mf*

Fm D $\flat$  Cm Cm Cm Cm

A $\flat$  Fm A $\flat$  Fm A $\flat$  Fm A $\flat$

[illegible]

## 9

160



10

El Simiruco

130

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

136

E. Gtr.

Req.

Acc.

Ac. Gtr.

Bass

D. S.

Chords: Gm, Cm, A $\flat$ , B $\flat$ , C $\sharp$

Dynamic: *mp*, *f*

